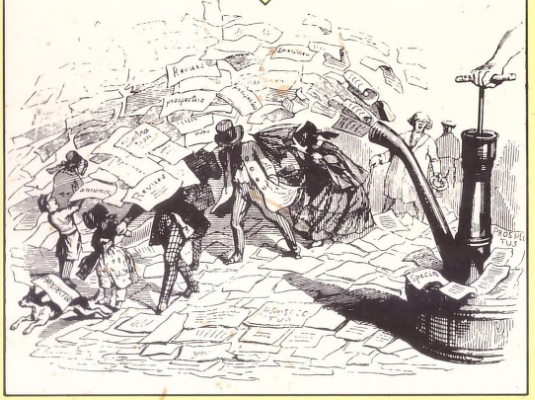
José Guilherme

MERQUIOR

CRÍTICA

1964-1989

Ensaios sobre Arte e Literatura



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Trinta anos de ensaísmo de um dos mais consagrados críticos da atualidade em uma seleção organizada pelo próprio autor, englobando textos inéditos em livro e ensaios publicados em a RAZÃO DO POEMA, A ASTÚCIA DA MÍMESE, FORMALISMO E TRADIÇÃO MODERNA, O ESTRUTURALISMO DOS POBRES E OUTRAS QUESTÕES, O FANTASMA ROMÂNTICO, AS IDÉIAS E AS FORMAS, O ELIXIR DO APOCALIPSE e DE PRAGA A PARIS.

EDITORA NOVA FRONTEIRA

SEMPRE UM BOM LIVRO

ISBN 85-209-0175-1

CRÍTICA 1964-1989

Desde a sua já histórica coluna de crítica de poesia no *Jornal do Brasil*, assumida em 1960 a convite de Reynaldo Jardim, o ensaísmo crítico de José Guilherme Merquior ocupa uma posição de especial relevo nas humanidades brasileiras. Foi ele, em particular, o veículo pelo qual nossa crítica assimilou várias perspectivas teóricas e metodológicas, da recepção do estruturalismo, ainda nos anos sessenta, à aclimatação das idéias de Walter Benjamin ou Mikhail Bakhtin. Merquior escreveu o primeiro livro em português sobre a escola de Frankfurt, em 1968, e aplicou o enfoque inovador sobre literatura carnavalizada a Machado de Assis, desde 1971. Também devemos a ele a abertura entre nós da discussão sobre o pós-modernismo, em 1974-75, retomando a senda aberta por Gilberto Freyre quanto à pós-modernidade social, e inaugurando o exame crítico dos pós-modernismos estéticos.

Desdobrada em dez livros, alicerçada em várias incursões no campo da estética (notadamente em *Formalismo e tradição moderna*), construída em permanente imbricação com as reflexões histórico-filosóficas do autor de *Saudades do carnaval*, *Rousseau e Weber* e *O Marxismo Ocidental*, a crítica de Merquior representa hoje, após trinta anos de exercício, um dos principais acervos do ensaísmo literário contemporâneo em português, com freqüência traduzido e comentado no exterior. É uma ampla seleção dessa empresa crítica — trinta e um ensaios escolhidos pelo autor — que o leitor encontrará neste volume, ao qual se seguirá, oportunamente, uma segunda antologia, cobrindo a vertente filosófico-sociológica dos escritos de José Guilherme Merquior.

Capa: Victor Burton

JOSÉ GUILHERME MERQUIOR

CRÍTICA

1964-1989

EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO I

De RAZÃO DO POEMA (1965)
O poema do lá 9
Coppelius ou a vontade alienada 21

De A ASTÚCIA DA MÍMESE (1972)
O lugar de Rilke na poesia do pensamento 43
Nuvem civil sonhada 69

De FORMALISMO E TRADIÇÃO MODERNA (1974)
O dia em que nasci moura e pereça 85
A interpretação estilística da pintura clássica 93

De O ESTRUTURALISMO DOS POBRES E OUTRAS QUESTÕES (1975)
Malraux contra Gide 123

De O FANTASMA ROMÂNTICO (1980)
À beira do antiuniverso debruçado 137

De AS IDÉIAS E AS FORMAS (1981)
As idéias e as formas 149
Os ciprestes do Aquileion, ou pão e *petit-pois* 163
Musiliana 173
A tirania da imaginação 181

Estética intransitiva: a situação das artes ex-visuais 193
O vampiro ventríloquo 211
A volta do poema 225

De O ELIXIR DO APOCALIPSE (1983)
Goethe e a tradição moderna 233
Eliot e nós 241
O elixir do apocalipse 249
Canetti: livro, mundo e poder 257
O modernismo e três dos seus poetas 261
O gigante epistolar 299
Nosso clássico moderno 305
Comportamento da musa: a poesia desde 22 309

De DE PRAGA A PARIS (1986)
Barthes: um olhar de despedida 323

OUTROS ENSAIOS
Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* 331
Gilberto e depois 343
Sobre a doxa literária 357
O lugar de Pessoa na poesia moderna 373
Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna 395
De volta ao contexto: Harry Levin 405
A crise do paradigma formalista 427

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS 441

APRESENTAÇÃO

Excluí desta antologia todos os meus ensaios de estréia, isto é, todos os que publiquei desde 1959 no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, na revista *Senhor* e outros lugares e não recolhi em minha primeira coletânea crítica, *Razão do poema*, em 1965. Por isso a presente seleção cobre apenas os vinte e cinco anos de 1964 a 1989.

Barrei sem remorso a minha juvenília. Como dizia meu saudoso Murilo Mendes, precisamos ser contemporâneos, e não apenas sobreviventes, de nós mesmos. Na época, os artigos nada indulgentes de minha coluna de crítica no SDJB, "Poesia para amanhã", incomodavam bastante vários versejadores. Hoje, receio que eles incomodem principalmente o próprio autor, menos pela sua contundência que pela sua superficialidade.

Mesmo a primeira fase aqui representada (1964-75) a rigor não me satisfaz. Nada tenho, confesso, contra o pequeno estudo sobre um soneto camoniano, a defesa de Gide ou o substancial ensaio, entre erudito e polêmico, acerca de uma das minhas velhas paixões, a pintura da Alta Renascença. Mas não diria outro tanto do canhestro lukacsianismo de "Coppelius", ou das heideggerianices do texto sobre Rilke. Contudo, essas páginas são bem representativas de filões formativos na minha crítica; e achei melhor não esconder de todo ao leitor meus pecados de mocidade.

Meu trajeto ideológico foi passavelmente errático até desaguar, nos anos oitenta, na prosa quarentona de um liberal neo-iluminista. Se desde cedo mantive uma posição cons-

tante — a recusa dos métodos formalistas, então em pleno fastígio — por outro lado meu quadro de valores mudou muito, especialmente no que se refere à atitude frente às premissas estéticas e culturais do modernismo europeu, berço da doxa humanística do nosso tempo.

No passado, meu maior esforço teórico, conforme se pode ler em *Formalismo e tradição moderna* (1974), era todo no sentido de resgatar o euromodernismo das garras da crítica formalista. Só bem mais tarde, notadamente em livros como *As idéias e as formas* (1981) e *De Praga a Paris* (1986), ora prestes a ser lançado no Brasil, é que percebi a ligação íntima entre os dois movimentos que antes tentara ingenuamente contrapor.

Daí dois terços desta antologia pertencerem à década de oitenta — inclusive a meia dúzia de ensaios até aqui ainda não coligidos em livro, dois dos quais (os últimos, ambos sobre teoria da crítica) ainda inéditos em português.

Além disso, dos trinta e um textos selecionados, doze são de tema brasileiro, ou pelo menos português. Não me parece tão má proporção, sobretudo se se levar em conta, primeiro, a circunferência ocidental de meu ensaísmo, desde seus primórdios; e também a circunstância de que, devido à dificuldade de antologizá-los, descartei pelo menos dois de meus dez livros de crítica: a monografia "sorbonnarde" *Verso universo em Drummond* (1976) e a pequena história da literatura brasileira *De Anchieta a Euclides* (escrita em 1971, publicada em 1977). Aos que por acaso me exigissem maior concentração na área verde e amarela, responderia, com Mário de Andrade, que continuo a me sentir bem mais brasileiro que nacionalista.

Agradeço a Sebastião Lacerda e Marília Pessoa a carinhosa solicitude com que superintenderam e prepararam a elaboração desta minha primeira antologia.

J G M

Cidade do México, setembro de 1989.

O POEMA DO LÁ

A meu amigo Paulo Renato, maranhense.

Na "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

já se quis encontrar na ausência de qualificativos a chave da extraordinária densidade lírica. Assim Aurélio Buarque de Holanda,[1] para quem até mesmo o *sozinho* das estrofes III e IV não é bem qualificativo, já que lhe faltaria a "essência pictural" característica dessa categoria de palavras. A abstenção de qualificativos, por parte do poeta, emprestaria aos substantivos despojados da "Canção" maior intensidade e nitidez. Outro comentador, Aires da Mata Machado Filho,[2] relaciona vários desses substantivos — palmeiras, Sabiá, flores, várzeas, bosques, vida — com a infância fazendeira de Gonçalves Dias, vivida em intimidade com a natureza, e evocada, através de seu quadro físico, pelo estudante de vinte anos, saudoso da terra natal. O apreço pela pátria distante levaria naturalmente o poeta a valorizar negativamente a terra do exílio, não só por meio de comparações explícitas como a dos versos 3 e 4 da estrofe I, mas por antíteses sugeridas, como no caso do *minha terra tem palmeiras* (onde o possessivo faz subentender: "e esta terra não as tem"), ou, ainda, por comparação de que o segundo termo está implícito, como em *nosso céu tem mais estrelas* — "do que o céu desta terra".[3]

Vejamos, porém, mais de perto essa comparação implícita da segunda estrofe. Nela, a insistência do possessivo só tem rival na freqüência desse *mais,* realmente comparativo. E todavia, o simples comparar já nos abre uma nova via de interpretação. Tudo se passa, efetivamente, como se o poeta preferisse, a enumerar as boas coisas de sua terra, o confronto das mesmas coisas, das coisas *comuns* à terra natal e à de exílio, deixando apenas à localização o critério para estabelecer suas preferências. Estrelas, várzes, flores, bosques, vida, amores — tudo isso existe em Portugal, como existe no Brasil. O que de fato provoca a saudade não é portanto a sua simples existência, e sim a qualidade que esta ganha, quando na moldura da pátria. A canção não compara o que o Brasil tem com o que a terra alheia não possui; indica, isso sim, o maior valor que as mesmas coisas revestem, uma vez localizadas no Brasil. Todos esses substantivos são, no fundo, como as aves da primeira quadra. Tanto as de aqui, do exílio, quanto as de lá,

gorjeiam; só não gorjeiam *da mesma maneira.* A que nos leva constatá-lo? A reconhecer no poema o primado do subjetivo. Não é tanto por evocar elementos do país onde se nasceu que a canção se desenvolve como expressão de uma saudade; é antes a saudade que, como se preexistisse a todo dado objetivo, oferece ao poeta a pura afetividade com que julga de ambos os lugares, o de "aqui" e o de "lá". Nem chega a ser certo que as aves daqui não gorjeiam tão bem quanto as de lá; toda a certeza do poeta é íntima, é subjetiva; não é mais do que a dogmática convicção de que, qualquer que seja o objeto, tudo que pertença ao país de origem é superior ao estrangeiro. Nenhum juízo objetivo, e nenhuma realidade objetiva. Seres e valores estão empapados de subjetividade, sob a forma de obstinada nostalgia. Por isso os próprios substantivos não são bem evocados da fazenda do Maranhão, porque, ainda que o sejam, não é por esse lado que se apresentam esteticamente. Se fossem evocações, seriam mais vívidos, mais visualmente sugestivos, mais concretizados e, numa palavra: estariam qualificados, quase seguramente. Assim como vêm, nus e abstratos, sem acompanhamento, mas também sem particularização — só a insistência do sentimento lhes dá vigor e presença semânticos. Não é à toa que o mais abstrato de todos — vida — seja exatamente o mais acentuado, tanto pelo crescendo obsessivo, de que é o termo final, quanto pela rima encadeada que ele marca, e que é a síntese de uma afirmação de valor abertamente fundada na pura intensidade de uma emoção:

> Nossos bosques têm mais *vida,*
> Nossa *vida* mais amores.

No conjunto sonoro da segunda estrofe, o timbre em *i,* agudo e tenso, desse nome sintético repercute da maneira mais viva.

Logo se poderia argumentar que é injusto generalizar, com base na estrofe II, para todo o poema, porque a comparação implícita entre termos da mesma natureza não o domina inteiro. Irrespondivelmente, as palmeiras e o Sabiá são

exclusivos do Brasil. Se são comparados, é dentro dessa exclusividade, e do caráter de evocação que denunciam. Mesmo assim, creio na possibilidade de provar que o Sabiá, estilisticamente, e embora, decerto, o estímulo inicial a despertar a sensação de saudade, não está menos envolvido do que os outros nomes na trama subjetiva da nossa canção. Se é evocativo, é sobretudo como lembrança *transformada em obsessão* que o Sabiá comparece nesses versos onde o seu papel de estribilho já o situa na condição essencial para a ocorrência obsessiva — a repetição.

Na música da "Canção do Exílio" ressoa claramente o motivo da obsessão. A aparência aliterada do estribilho se reforça na energia com que se firma o ritmo. O primeiro e o segundo versos estão construídos de acordo com um modelo trocaico (/ _ / _ / _ / _):

> Minha terra tem palmeiras,
> Onde canta o Sabiá;

O terceiro verso desobedece a essa norma métrica, iniciando-se por um iambo, ao qual se seguem um anapesto e outro iambo —

> *As aves, que aqui gorjeiam,*

O modelo desse verso (_ / _ _ / _ _ / _), não obstante, coincide no essencial com o dos dois primeiros, que o quarto retomará. A leitura atenta confirma a impressão do ouvido, que é a de que não há diferença entre os dois tipos métricos a partir da quarta sílaba, toda discrepância estando limitada ao começo do verso. Daquela sílaba em diante, o terceiro verso se acentua como os outros, na quinta e na sétima; mas seu início irregular, sublinhado pela vírgula, é de uma expressividade única. Justamente no verso em que introduz o tema da terra alheia, Gonçalves Dias faz variar o ritmo. Essas *aves* fora do trilho métrico são o único elemento não brasileiro da estrofe. Discrepam, em conseqüência, no ritmo como na imagem. Mas — sutileza reveladora — mesmo essa variação, ainda que tão perceptível, é pequena, de brevidade quase ins-

tantânea. A pressa com que o verso recupera a concordância com o esquema geral da estrofe traduz a urgência com que o poeta, a caminho da obsessão pela terra nativa, retorna ao ritmo que a designa desde o estribilho.

A estrofe II está dominada pela repetição: no ritmo, uniformemente trocaico, no possessivo, anafórico, e no advérbio de comparação. É a evidência mais flagrante da repetição, num poema onde, em vinte e quatro versos, sete repetem linhas anteriores, sem contar os que as repetem apenas parcialmente. A terceira, de idêntica estrutura métrica, abre com um verso magistral —

Em cismar, sozinho, à noite,

onde a posição do qualificativo, se não lhe dá a "essência pictural" que estranhamente lhe exigiram, confere-lhe toda uma concreção psicológica, todo um colorido anímico. O próprio Aurélio Buarque de Holanda reconhece que a expressão *sozinho, à noite* é "fundamente" sentida. Aires da Mata Machado nota-lhe o matiz afetivo do sufixo, que permite ao termo, tão de nossa língua, "indicar um carinhoso dó de si mesmo". Mas o valor estético do bloco *sozinho, à noite* se estende, na verdade, ao verso completo. Cercado por duas expressões adverbiais, uma oração e uma locução, o qualificativo retira desse abraço metade da pungência que sugere. Todo o verso aponta para a condição da saudade. A solidão meditativa e noturna: é a atmosfera sempre adequada à manifestação das espécies melancólicas; e a saudade é integrante do gênero melancolia. A linha imediata *(Mais prazer encontro eu lá)* já sofreu comentário estilístico dos mais desassombradamente afirmativos. Aires da Mata Machado quis ver na posposição do sujeito de primeira pessoa uma função de expressividade, de que logo fornece vários exemplos em Herculano, tão admirado por Gonçalves Dias.[4] De tais exemplos, porém, os dois primeiros são, do ponto de vista fônico, equivalentes ao texto gonçalvino, ou seja: apresentam o *eu* em posição ritmicamente fraca, em sílaba não acentuada, no esquema métrico do poema. Ora, na leitura do verso, essa

desvantagem musical retira bastante expressão ao pronome, ainda que posposto ao verbo. Os melhores casos de realce estilístico provocado pela posposição do sujeito são, como nota o mesmo analista, as fórmulas cristalizadas do tipo *penso eu, suponho eu.* No entanto, precisamente nelas, a situação rítmica do sujeito é a melhor possível. Fica-se até pensando se o pronome não freqüenta essas orações intercaladas justamente porque o são: para que a insistência no *pessoal* da expressão tenha segura sustentação sonora. De qualquer modo parece um pouco artificial e mecânica a atribuição de valor expressivo ao *eu* do décimo verso da canção com base nos exemplos oferecidos. Incomparavelmente mais artificial, contudo — e, mais do que isso, simplesmente inaceitável — é a interpretação analítica proposta por Aires da Mata Machado para os dois versos seguintes — que retomam, palavra por palavra, as duas linhas de abertura, transformando-as em refrão. Nosso comentador comete a tranqüila violência de dizer que, entre os dois versos iniciais da estrofe III e seus dois versos finais, ocorre uma "subordinação implícita", acusada pela "pontuação". Entre os dois grupos sintáticos, estaria oculta, mas vivamente sensível, a conjunção causal:

> Em cismar, sozinho, à noite,
> Mais prazer encontro eu lá;
>
> *(Pois)* Minha terra tem palmeiras
> Onde canta o Sabiá.[5]

É evidente que esse "pois", completamente imaginário, só existe na mente do comentador. Dele não necessitamos, em nenhum momento, para compreender a estrofe em seu pleno sentido poético. Essa conjunção de contrabando nunca disfarçaria seu ar de enxerto lógico, de invasão da sintaxe lírica por um elemento de gramática intelectual arbitrariamente introduzido. Não é que o "pois", como qualquer conjunção ou qualquer nexo lógico, não possua seus direitos estéticos, que lhe autorizem a presença em versos; apenas, sua presença, como a de toda palavra, precisa preencher uma adequação ao espírito da linguagem concretamente usada no poema. Se

para existir, impressa, numa obra lírica, uma conjunção necessita disso, calcule-se para poder ser reconhecida como existente oculto!... A relação de causalidade estabelecida entre os dois grupos de versos simplesmente não tem realidade, nem gráfica nem psicológica. A justaposição do estribilho revela nessa estrofe a renovação do tema obsessivo da terra natal. Trata-se de uma associação instantânea: logo após um movimento de descrição psicológica, em que nos representa a condição meditativa propícia à saudade, Gonçalves Dias repete a frase-núcleo da canção, o estímulo de que quem sabe terá partido para o desdobramento de sua obstinada nostalgia. Mas, na subitaneidade dessa associação, não há sequer lugar para o raciocínio lógico nem para a intervenção de "explicações" causais. Querer vê-las, à força, num poema como a "Canção do Exílio" é mero intelectualismo crítico, desleal para com a natureza própria desse lirismo.

A linha obsessiva, do crescendo da segunda quadra e da segunda ocorrência do refrão, passa a explicitar-se, ainda mais, na estrofe IV.

> Minha terra tem primores,
> Que tais não encontro eu cá;

Primores, palavra que até etimologicamente (primus) denota acepção de valor, é uma espécie de argumento final em favor da tese de que o poema da saudade não se constrói pelo enunciado dos atributos peculiares da terra natal, e sim pela insistência com que se confere maior valia a coisas em toda parte encontráveis, quando se acham no solo nativo. O segundo verso ecoa o ritmo de *As aves, que aqui gorjeiam* de maneira apropriada, pois também ele é referência direta à terra estranha. Em seguida vêm as linhas que repetem, enfaticamente, a condição do melancólico, numa segunda via de obsessão: esta já não se contenta agora com o repisar o tema da terra; e expandindo-se além dele, reitera também a solidão que favorece a sua lembrança. Termina enfim a quarta estrofe — sexteto e não quadra — com o retorno do estribilho. O sexteto se casa admiravelmente com o desenvolvi-

mento tríplice da estrofe: "racionalização" sintética da preferência pela pátria; reiteração da situação afetiva de onde nasce o sentimento de saudade; retorno da obsessão fundamental, objetivada no estribilho mágico. A cada fase desse desenvolvimento correspondem dois versos.

O segundo sexteto (e última estância) da canção está perpassado pelo pressentimento doloroso de um exílio tornado definitivo. A intensidade do pressentimento traduz-se na urgência do ritmo, aqui, como na estrofe II, construído em crescendo elevado, em cujo ápice surge, semelhantemente, o timbre em *i*, princípio e fecho de uma fremente volição. Entre *permita* e *inda aviste* há como que o arco distendido de uma vontade elétrica. Mas o timbre agudo, cercado pelas vogais em maioria fechadas dos cinco primeiros versos, representa a terminação polar de uma variação rítmica não menos apreciável. O primeiro verso obedece ao cânon predominante no poema, expresso no próprio refrão, e que é o metro trocaico, acentuado nas sílabas ímpares. O segundo só tem, em relação a tal norma, a tenuidade da quinta sílaba, onde a preposição apaga a força do acento, legada toda ao *volte* imperioso e aberto. No terceiro verso, entretanto, num movimento que abrange os dois seguintes, o ritmo sofre um desvio enérgico, de jorro último, e de apelo transido de uma vibração a que só o silêncio, depois do fragmento de estribilho, serenamente sucederá. Da terceira, o acento se desloca para a quarta sílaba: *Sem que desfru/te os primores.* Não é possível ler a estrofe sem sentir a intensidade que ela extrai dessa mudança. Quando o último verso — pedaço de refrão — cai sob os olhos depois desse arrepio, a rima em *á*, vinda desde a quadra inicial, recebe em cheio toda a sua expressividade. Quase se deveria dizer rima em *lá:* tanto se faz o advérbio o designativo poderoso e simples da terra natal, eco sintético das palmeiras, do Sabiá, e de tudo que, em valor incomparável, oferece o país de origem. Síntese de uma obsessão, essa palavra mínima contrasta, inalterada, com as várias designações adverbiais da terra estranha, tratada por *aqui, cá* e *por cá.* Nas quatro vezes em que ocorre, *lá* vem sempre assim, puro e o

mesmo. É verdade que no verso 20 lemos *para lá;* mas esse *para,* depois do verbo *volte,* antes reforça a idéia verbal, distinguindo-se com isso das funções puramente locativas, como a daquele neutro *por cá* do verso 22.

A "Canção do Exílio" é um poema simples e desnudo, mas não porque haja nela, em alusão poética, os elementos essenciais da terra nativa. A verdadeira razão, o verdadeiro segredo de sua direta comunicabilidade é a unidade obstinada do sentimento que a domina. Esta é a qualidade distintiva da canção, e o que faz dela um poema realmente "sem qualificativos"; precisamente porque *todo* o poema é qualificativo: todo ele qualifica, em termos de exaltado valor, a terra natal. Mas a qualidade atribuída ao país saudoso é em si mesma abstrata. Recusando-se a tomar de seu país qualquer peculiaridade concreta para submetê-la a amorosa descrição, o poeta preferiu partir do Sabiá simbólico para sobrevalorizar sua pátria, irrespectivamente a qualquer elemento particular. O Brasil, na "Canção do Exílio", não é *isso* nem *aquilo,* o Brasil é sempre *mais.* Mas essa expressão, de outro modo fatalmente quantitativa, transforma-se pelo sentimento de saudade em algo irredutivelmente qualificativo, no *mais-melhor* que o poeta, cativo de uma teimosa nostalgia, vê como aspiração suprema e como valor entre todos primeiro.

Mário de Andrade, numa página famosa dos *Aspectos da literatura brasileira,*[6] mostrou a diferença existente entre o tema romântico do exílio, acompanhado do desejo intenso de voltar, e a vontade de partir dos modernistas, ansiosos por se libertarem da vida presente e de suas mil limitações, em direção a uma pasárgada sem retorno. À primeira vista, são os modernos que encarnam o evasionismo completo, no seu vou-me-embora sem passagem de volta. Na realidade, o escapismo romântico foi, como fuga, mais autêntico. Os românticos tinham a nostalgia da fonte, do berço, do nada originário. A sedução da morte nos poemas românticos pode ser psicanalisada em termos de retorno ao seio materno — é muito significativo que o psicanalista mais devotado a esse tema, Otto Rank, tenha sido igualmente o autor de uma concepção

do artista como modelo da personalidade superior, outra idéia tipicamente romântica. A poesia moderna, ao contrário da romântica, desenvolve uma atração por um desconhecido futuro, nem sempre análogo a uma situação já vivida e perdida, a um "éternel retour". Ernst Fischer, em *Da necessidade da arte,*[7] distingue a fascinação fúnebre do romantismo, simbolizada no "La Belle Dame sans Merci" de Keats, da sofreguidão pela novidade com que Baudelaire invoca a morte em "Le Voyage". Como evasão de toda realidade, como desejo de um nada absoluto, a nostalgia romântica é mais acabada que a impaciência moderna. Recusa total, calafrio de imersão na morte, reingresso num puro não-ser, a poesia romântica, essencialmente melancólica, denuncia o drama de uma consciência sem projeto, privada de sua liberdade de ação, vivendo de impulsos alheios, enfeitiçada e prisioneira.[8] A "Canção do Exílio", poema romântico, é a expressão de uma "melancolia saudosa", no dizer de Veríssimo, aprovado universalmente. O tema do retorno à terra natal seria apenas uma variante da nostalgia romântica? Se o for, deverá haver na canção a marca de uma consciência "congelada", e de uma visão do mundo, por isso mesmo, predominantemente estática. Mas o levantamento estilístico da obra de Gonçalves Dias — iniciado brilhantemente por Othon Moacyr Garcia[9] — revela um estilo onde prevalecem substantivos e adjetivos sobre verbos, indicando uma concepção não-dinâmica da realidade. A análise da "Canção do Exílio", em particular, não faz mais do que confirmá-lo: entre os dez verbos do poema (ter, cantar, gorjear, cismar, encontrar, permitir, morrer, voltar, desfrutar, avistar), somente um — *voltar* — é verbo de movimento.

Não seria esta a primeira vez que se enquadrasse a "Canção" no conjunto romântico de poemas onde um melancólico aspira a um país edênico, a uma terra ideal, a uma pátria sonhada e, de sonhada, idealizada. Só compreenderemos, porém, fielmente, essa obra única da nossa lírica, se reconhecermos que sua melancolia, embora na moldura genérica do romantismo, exprime algo entranhadamente brasileiro. Profundamente brasileira é a saudade da terra natal, na for-

ma de um desprezo cego pela realidade objetiva do país. Boa ou ruim, promissora ou aflitiva, essa realidade jamais conseguirá demover o saudoso de seu amor obstinado à terra. A pureza e o vigor desse sentimento popular, eis o que Gonçalves Dias apreendeu nos versos simples da "Canção do Exílio". Hoje, como sempre, reluz nesses versos a vibração da certeza consoladora de nos sabermos irremediáveis amantes do Brasil, mesmo do Brasil tão freqüentemente errado e decepcionante, pobre de fortuna e de projetos, abrigo de vícios e de molezas. É que o brasileiro será sempre incapaz de adotar o "ubi bene, ibi patria" dos que reduzem o amor de sua terra ao prazer que ela lhes possa dar; porque, para nós, será sempre possível esquecer a miséria da pátria presente na sublime teimosia com que a amemos, boa ou má, na força de quem faz desse amor uma vontade firme. Quando um dia nós fizermos um Brasil *amável,* um Brasil definitivo, desgraçados de nós se perdermos a fé desse amor-vontade; desgraçados de nós, se então justificássemos o amor da nossa terra pela sua grandeza palpável — porque teríamos perdido a feição mais nobre do sentimento da terra natal, que é essa reserva, esse poder de amá-la, sem outra justificativa que o próprio amor.

Santa Teresa, setembro de 1964.

NOTAS

1 HOLANDA, Aurélio Buarque de: *Território lírico.* Rio, 1958. O primeiro ensaio, "À Margem da 'Canção do Exílio'", foi previamente publicado no *Correio da Manhã* de 3 de abril de 1944.

2 MACHADO FILHO, Aires da Mata: *Crítica de estilos.* Rio, 1956. Os seis primeiros ensaios do livro são consagrados à "Canção do Exílio": o primeiro reproduz uma conferência pronunciada em 1943, no centenário do poema.

3 Observação de Aurélio Buarque de Holanda, op. cit.

4 MACHADO FILHO, Aires da Mata, op. cit., pp. 24-25.

5 MACHADO FILHO, Aires da Mata, op. cit., p. 23. Outro "pois" igualmente absurdo é "descoberto" entre o refrão e os dois versos finais da estrofe I.

6 "A Poesia em 1930", artigo escrito em 1931.

7 FISCHER, Ernst: *Von der Notwendigkeit der Kunst.* 1959; trad. inglesa, 1963.

8 O tipo de consciência descrito por Jean Starobinski et alii, a que se refere o ensaio "Uma Canção de Cardozo", neste mesmo *Razão do poema.*

9 GARCIA, Othon Moacyr: *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias.* Rio, 1956.

COPPELIUS OU A VONTADE ALIENADA

A José Jerônimo Moscardo de Souza.

Todos conhecem *Der Sandmann* ("O Homem da Areia"), o conto fantástico de E. T. A. Hoffmann em que aparece o vulto sinistro do Doutor Coppelius. Vamos relembrá-lo: Natanael, jovem estudante em Gotinga, escreve a seu amigo Lotário, irmão de sua noiva Clara, contando o horror que o assaltou quando, procurado por um tal Coppola, vendedor de barômetros, nele reconheceu a figura fatídica de Coppelius. Coppelius, narra Natanael, foi o gênio mau de sua infância, o homem repugnante que, para tristeza da esposa e dos filhos, mantinha sob sua maléfica influência seu pai. Em criança, nosso estudante apreciava intensamente as horas passadas entre a família reunida, logo após o jantar, na companhia do pai. O aconchego do lar só era perturbado pela chegada de um personagem odioso cuja presença a mãe evitava sempre às crianças, a quem dizia tratar-se do "Homem da Areia". Natanael detestava essas horas, ao mesmo tempo que temia o estranho hóspede de seu pai. Uma noite, escondido no gabinete deste, reconhece no visitante o advogado Coppelius. Natanael abandona a idéia infantil do Homem da Areia, raptor de crianças desobedientes, e se concentra na aparição de um perigo real, encarnado em Coppelius, mestre de alquimia e de sadismo. Coppelius descobre o pequeno espião de seus atos; e somente a pedido do pai lhe poupa os olhos. Depois dessa terrível experiência, Natanael recupera a tranqüilidade. Um ano mais tarde, porém, Coppelius volta a visitar sua casa, e desta vez uma explosão acaba por matar seu pai. A carta em que Natanael narra tudo isso a Lotário vai endereçada, por engano, a Clara. Quando a lê, ela responde

ao noivo procurando tranqüilizá-lo, insistindo em que o mal que ele teme não tem existência objetiva, não passando de uma projeção do eu. Natanael, que, em nova carta a Lotário, rejeita essa interpretação, retorna a sua cidade natal, onde as alterações de seu comportamento não demoram a preocupar sua noiva e seu futuro cunhado. Estranhamente tomado da necessidade de persuadir Clara da existência de forças demoníacas, Natanael compõe e recita-lhe um poema de pesadelo, cuja personagem — a própria Clara — é vítima do cruel Coppelius. A leitura do poema desagrada vivamente a Clara. Ofendido, Natanael a insulta, chamando-a de autômato, de moça sem sensibilidade. Em seguida rompe com ela e com Lotário; e só a iminência de um duelo, impedido por Clara, consegue pacificar a agitação de Natanael. De volta a Gotinga, tendo-se incendiado sua moradia, o estudante passa a residir em frente à casa de Spalanzani, um professor de física cuja filha, Olímpia, é extremamente bela, porém curiosamente imóvel, estatuariamente inerte. Certo dia, torna a receber a visita de Coppola, o vendedor de barômetros. Não podendo vencer a insistência do vendedor, Natanael compra-lhe um pequeno binóculo. Ao assestá-lo contra a janela de Spalanzani, fica logo atraído pela beleza de Olímpia, com tal intensidade, que esquece completamente a figura de Clara. Spalanzani dá um baile para o "début" de sua filha. Natanael, que dança com ela todo o tempo, enamora-se definitivamente da jovem. A força de seu amor supera sua perplexidade ante a frieza de Olímpia, porque consegue vencer essa própria frieza. A opinião geral sobre a moça, considerada absurdamente rígida, contrasta com a violência crescente da paixão de Natanael. Quando este enfim resolve pedi-la a Spalanzani, surpreende uma briga feroz entre o professor e Coppola, que se disputam Olímpia puxando-a miseravelmente. Natanael, indignado, tenta tirar-lhes Olímpia; mas Coppola consegue fugir com o corpo da moça. O estudante chega a ver que, em lugar dos olhos, o corpo do autômato Olímpia não tem senão duas negras cavidades. Spalanzani, ferido e desesperado, roga-lhe que persiga Coppola, confessando que o satânico ven-

dedor havia roubado os olhos de Natanael. Então, Natanael percebe, no chão, dois olhos sangrentos que se fixam nele. Spalanzani os lança em sua direção. Enlouquecido, o aluno tenta estrangular o professor. Recolhido ao hospício, assistido por Sigismundo, seu colega de estudos, termina por reencontrar a paz ao lado de Clara. Um dia, passeando com ela, sobem ao alto da torre da municipalidade, para contemplar as montanhas da paisagem. Natanael olha pelo binóculo de Coppola: vê nele o rosto de Olímpia! Novamente em delírio, ameaça jogar a noiva da torre.

Lotário precipita-se para salvá-la, mas Natanael, divisando Coppelius entre a multidão embaixo, suicida-se. Alguns anos depois, Clara encontra no casamento uma felicidade a que sempre parecera destinada "e que o arrebatado Natanael, em sua exaltação, jamais lhe teria podido dar".

Analisando o estilo de Hoffmann, Wolfgang Kayser,[1] teórico do grotesco, considera-o como que "prejudicado", em sua essência grotesca, pela intervenção de uma "clara articulação" do diabólico — de modo que já não depararíamos com um universo sem sentido, mas, apenas, com um mundo que, por ser freqüentado pelo mal, nem por isso deixa de possuir uma significação estável. Em Hoffmann, o verdadeiro grotesco não existiria, pois teria perdido seu caráter sinistro. A atitude de compreensão do real acabaria por vencer a sombra da perplexidade. Diabólica, mas não sinistra, a literatura hoffmanniana seria uma espécie de grotesco incompleto. No primeiro Hoffmann, em *Der Goldene Topf* ("O Pote de Ouro"), o diabólico chega a aparecer explicitamente; nas *Phantasiestücke in Callots Manier* ("Fantasias à moda de Callot"), título da primeira coletânea de suas narrativas, o grotesco plástico de Brueghel e de Callot está interpretado como "advertência" quase cristã acerca da manifestação do mal. Segundo Kayser, é em *Der Sandmann* que se encontra o grotesco "puro" em Hoffmann, o menos atenuado pelo diabólico e, em conseqüência, o mais autenticamente sinistro. Toda a estrutura do conto conduz a um distanciamento onde se perde qualquer "explicação do mundo", permanecendo ape-

nas a visão de um sinistro semi-sentido. Veremos alguns dos argumentos de Kayser no decorrer de nossa própria análise. Preliminarmente, é preciso lembrar que, como o conceito de grotesco significa, para ele, desorientação do homem frente a um mundo sem significado, esse conceito corresponde, na dicotomia estabelecida por nós[2] entre o fantástico e o visionário, ao primeiro desses termos. Se *O Homem da Areia* for uma peça de literatura grotesca, deverá por nós ser considerado como narrativa fantástica, ou seja, como alegoria de um mundo sem significação e não como símbolo de um universo dinâmico e tenso, porém carregado de sentido. Mas será esse conto, efetivamente, fantástico? Narração do imaginário, pertencerá à categoria do imaginário-fantástico — ou, antes, à sua oposta irmã, a do imaginário-visionário? Somente a leitura rigorosa nos responderá. Uma vez realizada, comecemos por abstrair alguns elementos reveladores.

Entre os personagens de sua história, Natanael conhece alguns que são seus protetores, e lhe servem de amparo antes e depois das aparições de Coppelius. Assim sua mãe; assim seu colega Sigismundo, que o adverte sobre a sem-razão do amor pela mecânica Olímpia; assim também Lotário. Porém nenhuma dessas pessoas simboliza melhor do que Clara o reino do racional, onde Natanael se abriga, intermitentemente, dos perigos demoníacos. Através de toda a narrativa, Clara se mostra pacífica e lúcida. Quando descobre a perturbação do noivo procura salvá-lo afirmando-lhe expressamente que a origem do mal temido reside nele mesmo, no coração instável de Natanael. Coppelius deve a sua existência à vontade inconsciente de Natanael; é a projeção desta última. A lucidez com que Clara defende esse ponto de vista permite-lhe até mesmo prever a reação do noivo, que, ela adivinha, irá irritar-se contra essa explicação e atribuí-la à superficialidade e ao prosaísmo do espírito de Clara. O argumento usado por Clara a fim de "curar" o noivo está, no entanto, inteiramente de acordo com a racionalidade inerente ao seu caráter. Desmascarado o demoníaco pela revelação de seu berço na sub-

jetividade, Clara lembra o racionalista iluminista, para quem se não houvesse fé não haveria poder clerical:

> *"Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense;*
> *Notre credulité fait toute leur science."*

assim como a força de Coppelius depende toda da "credulidade" de Natanael. Iluminista e voltairiana, Clara sobrevive ao pobre noivo como a verdade ao erro, a luz às trevas, a razão à loucura. A última frase da narração confirma a idéia de que o erro essencial pertencia a Natanael; por isso, Clara poderá casar-se e viver feliz, superando com madura tranqüilidade o episódio irracional de seu noivado.

Os olhos de Clara, a lúcida e clarividente, são como "um lago em que se reflete o puro azul do céu"; são as luzes de um mundo sereno, sem sombras infernais. Mas em torno deles há olhos que possuem raios estranhos, de luminosidade maléfica. *Olhos* é uma imagem capital na rede do nosso conto. Simboliza a força da vida, a vinculação ao mundo real. Quando Natanael se precipita do alto da torre, seu grito de morte contém a palavra *olhos*, endereçada a Coppelius. Quando compra o binóculo de Coppola, simbolicamente adquire um substitutivo da visão normal, um objeto cuja beleza deriva de um sortilégio — e que por isso o afasta da realidade, substituindo-se a seus próprios olhos. O binóculo são os olhos de Natanael alienados a Coppelius. É o instrumento de uma verdadeira sub-rogação da visão traduzível, psicanaliticamente, em *sub-rogação do superego*, ou seja: em renúncia ao poder de crítica e ao senso de realidade. Através dessas lentes, Natanael será atraído por Olímpia, a inerte moça Spalanzani, que parece dormir de olhos abertos, e cujos olhos "parecem não ter nenhum raio visual". No baile, usando o binóculo, Natanael vê-se correspondido por Olímpia. Ao aproximar-se dela, aquece-a com seu olhar, de modo que a jovem, em vez de vibrar quando vê seu amante, precisa, ao contrário, dos olhos deste para viver (ou para aparentar a vida). A cegueira de Natanael nunca é tão pronunciada quanto no instante em que confessa a Olímpia que a sua visão é para

ele "um farol que lhe ilumina a alma para sempre"; pois Olímpia concentra em si todo o motivo do obscurecimento, da opacidade, da ausência e privação da luz; este "farol" é o olhar alienado de Natanael.

Que representa, em sua enganosa cegueira, a figura central do estudante? O homem em processo de alienação de si. Artista, intelectual ativo ("cultivava as ciências e as artes com gosto e energia"), Natanael se degrada, sob a influência de Coppelius, até dizer que as conquistas da civilização têm origem em forças exteriores ao homem. Reconhece como alienado o próprio produto de sua atividade de vocação. Alienando-se, faz-se cada vez mais anti-social. Quando o bom Sigismundo julga Olímpia rígida e sem graça, Natanael replica simplesmente que o seu verdadeiro encanto só é perceptível "para a alma de um poeta": é o orgulho do "gênio", isolado da sociedade, recluso no convívio de valores que por sua própria natureza não podem ser socializados. Mais tarde chegará a justificar o extraordinário laconismo de Olímpia pelo desprezo decidido de toda linguagem social. Mas o que faz dele um solitário é sempre a sua cegueira. Chama Clara de "autômato"; e, no entanto, o andar obviamente mecânico de Olímpia, seus gestos duros, seu olhar sem vida, seu mutismo, não lhe arrancam nenhum qualificativo que aumente a consciência dessas coisas. Olímpia o atrai sempre, como a Belle Dame sans Merci, a morte-amada dos poemas românticos. Seu fascínio é todo-poderoso; o enfeitiçamento é completo. Escravo dela e de Coppelius, Natanael morrerá na servidão. Contudo... será mesmo verdade que essa escravização é involuntária? Natanael é atraído — ou lançado, por si mesmo, de encontro a quem o aprisiona? Admitir no seu destino a participação de sua vontade, recordemos bem, é a tese de Clara: a explicação de Coppelius em termos de pura projeção do ego, sem nenhuma realidade objetiva. Que elementos comprovariam essa idéia? De início, a consciência de culpa em Natanael: se não se tivesse escondido, em criança, para espionar Coppelius, não estaria depois cativo de seu diabólico império. Mas é preciso reconhecer a fraqueza desse argu-

mento. Natanael só fala dele uma vez, de maneira bastante imprecisa para poder preencher uma verdadeira "formação de culpa". Por outro lado, por essa pista chegaríamos a supor certa viabilidade num argumento derivado, a que alude Kayser: a "culpa herdada", já que o pai de Natanael foi quem iniciou o contato voluntário com Coppelius. De qualquer modo, o tema da culpa não está desenvolvido na narrativa. Tampouco o da vingança: Natanael refere uma "resolução de vingar seu pai" no final da primeira carta a Lotário, mas em nenhuma outra passagem voltamos a surpreender-lhe essa disposição. Não fosse abortado, e poderíamos relacionar o tema da vingança ao comportamento geral do burguês militante, tal como fez, com tanta penetração, Antônio Cândido em seu *Monte Cristo ou Da Vingança*.[3] Apesar de suas contradições, Monte Cristo representa a síntese de voluntarismo e de cálculo em que se resume a vingança moderna, a "vendetta" do capitalismo. Para nosso alvo, porém, esse tema escapa ao aprofundamento. Não só não há "cálculo" na ação de Natanael, como não há, propriamente, um sustentado ânimo vingativo. É forçoso ir buscar a marca de sua vontade em outros planos da conduta. O poema que recita a Clara, por exemplo, é índice inequívoco de que Natanael age por sua vontade. Inconscientemente, talvez, mas o certo é que o estudante se vale dele para obter o que não conseguiu nas discussões sobre demonologia: a vitória sobre Clara e sua explicação "voltariana" de Coppelius. No poema terrível composto por Natanael, Coppelius vence Clara. Arranca-lhe os olhos, lançando-os ao noivo, por sua vez jogado num turbilhão demoníaco — de onde sai a voz de Clara, insistentemente afirmando que Coppelius não roubara, afinal, seus olhos. Porém quando se acalma o remoinho e Natanael consegue ver sua noiva, é a Morte, com os olhos de Clara, que ele contempla horrorizado. Além de retomar o motivo "olhos", tão importante em todo o conto, o poema de Natanael vem a ser a sublimação, pela arte (somos informados de que a composição desses versos foi elaborada e aperfeiçoada), de seu frustrado desejo de vencer Clara, símbolo da condenação de seu

pendor maligno. Nenhuma prova, no entanto, do volitivo em Natanael impressiona mais do que a própria descontinuidade da vontade. O volitivo é, como se sabe, uma função descontínua. A manifestação empírica da vontade exige que ela se dê por jatos, por saltos, não porque não seja coerente ou constante, mas porque assim o reclama a natureza do mundo-obstáculo com que se defronta. A vontade é um projeto cem vezes retomado, golpe após golpe, gesto após gesto. O comportamento de Natanael é altamente descontínuo: é uma conduta em estilo "coupé". Em suas narrativas de pesadelo, aliás, é característico de Hoffmann representar o macabro, o sinistro, o infernal como experiência onírica, da qual o sonhador, ao despertar, liberta-se, ingressando noutro plano de realidade. A manutenção de sonho e de vigília em planos separados, unidos apenas de modo externo, por um processo de irrupção e conversão, demonstra a incidência do visionário.[4] Natanael passa por essa mudança cortante de planos. Cada vez que se vê acometido pelo delírio, reingressa, depois de um sono intervalar, numa atmosfera diametralmente oposta ao mundo noturno de seus sofrimentos. Em pequeno, apavorado por Coppelius, acorda no regaço materno, na luz doméstica de que todas as sombras más estão ausentes. Levado ao paroxismo da emoção por causa do poema e do quase-duelo com Lotário, subitamente recupera a calma, retornando ao convívio ameno da noiva e do amigo. Depois da terrível revelação a respeito de Olímpia, e de seu acesso de loucura, desperta um belo dia na sua casa, cercado pelo amor dos seus. A cada delírio corresponde um despertar. Desvairando e acordando, Natanael passa de um a outro nível de existência, através de todo o conto. Mas até mesmo a sua percepção é descontínua, intermitente. Aqui e ali, também ele apreende a inércia e o mutismo de Olímpia; e chega a estranhá-los. Os contatos "frios" de Olímpia o perturbam, por mais de uma vez. No baile, seu beijo gelado lembra-lhe a lenda da Noiva Morta. Essa lucidez intermitente apóia a impressão de que Natanael não é uma simples presa de forças externas, mas sim o enredado nas próprias projeções. Aceita a

tese de que Coppelius não tem existência objetiva, sendo apenas produto da imaginação, seu comportamento se torna igualmente explicável. Ser sem existência própria, nada mais natural que desapareça tanto quanto surja; os desaparecimentos de Coppelius são, de fato, significativamente freqüentes. Some depois do susto terrível de Natanael menino; depois da morte do pai deste; depois de seu primeiro aparecimento como Coppola; depois da briga com Spalanzani; e, enfim, depois da morte de Natanael. Numa palavra: Coppelius se desfaz cada vez que o estudante reingressa no mundo claro e normal. Não é dizer que é Natanael o suporte ontológico desse vulto monstruoso? A tétrica revelação feita ao nosso herói, quando percebe que Olímpia é um simples robô, é seguida de imediato ingresso na loucura. É o comportamento tipicamente emocional, como Sartre o descreveu no *Esquisse d'une théorie des émotions*: comportamento do qual não é possível subtrair a espontaneidade da consciência. A revelação de um mundo horripilante, sobre o qual ele não tem nenhum domínio, leva Natanael à recusa, pela loucura, desse universo tenebroso. Louco, tenta desesperadamente salvar Olímpia (no seu desvario, canta "dança, dança, bela boneca!"), depois de reconhecer, fulminado, que a perdeu para sempre.

Este é o momento decisivo da lucidez de Natanael. Se, apesar dele, recai nas alucinações, é porque, como já o demonstrara pela adoção emocional da loucura, ele não pode viver fora do delírio; porque se decidiu pelo poder de Coppelius, dando um aspecto definitivo à alienação de sua vontade. Se existe em Natanael alguma coisa de trágico, é no sentido da tragédia da vontade humana, da tragédia cristã-moderna contraposta por W. H. Auden à grega, onde o erro cometido pelo herói era sempre de visão, erro cognitivo e não volitivo. No final do conto e de sua vida, Natanael reconhece, no arbusto que Clara diz parecer caminhar, o avanço de Coppelius. A situação lembra Macbeth, a quem as feiticeiras predisseram a desgraça "quando Birnam Wood fosse a Dunsinane". No final da tragédia, a profecia se cumpre: são os solda-

dos de Macduff e Malcolm, camuflados de folhagem, que conquistam o castelo de Macbeth. Mas o paralelismo só vem até aqui. Enquanto Macbeth vê como os outros o avanço da floresta de Birnam, só Natanael percebe Coppelius no arbusto que parece aproximar-se. Por que Natanael é, a tal ponto, solitário? Entre ele e Macbeth há uma diferença capital. Macbeth é o criminoso progressivo, mas progressivamente simpático.[5] Seu erro é moral, mas sobretudo intelectual: não por ignorar a maldade de seus atos, mas por não alcançar os efeitos desses atos sobre si e sobre os seus, por não compreender nem controlar as forças externas — tais Lady Macbeth e as feiticeiras — que o incitam ao crime. Daí seu remorso: pois sua consciência do mal estava atrofiada em relação à sua prática do crime. O erro de Macbeth é percepção defeituosa, que no momento final se corrige, com resultantes morais (ele morrerá valentemente, recobrando por instantes sua nobreza originária). Mas o erro de Natanael é da vontade, vício na constituição de sua própria individualidade. Por isso, a responsabilidade de Natanael não é trágica. Não nos comove, porque não é bem o assumir suas falhas de um homem antes bom que mau, que por cegueira, mesmo incompleta, decai até o crime e passa a merecer punição. Trágica é, ao contrário, a responsabilidade com que Macbeth assume seus crimes. Macbeth, embora não ortodoxamente, ainda é o herói trágico típico, o cego (como Édipo), o culpado de *hamartia*, de um erro de visão (*Poét.*, I, XIII, 1453a). Natanael, porém, é uma vontade viciosa. É ele quem constitui seu feitiço, quem se constitui no erro. Sua ruína nos choca e nos assusta, mas não nos suscita a piedade trágica; não é, com propriedade, uma expiação catártica. Natanael não é solitário por ver defeituosamente; sua visão é corrigível — como demonstra ao receber Coppola pela segunda vez, em que, por instantes, o considera dentro da ótica normal, vendo-o com os olhos de Clara — mas ele a mantém, deliberadamente, cega. É solitário porque não quer ver; porque se cegou a si mesmo; porque alienou sua visão. Podemos comover-nos com sua desgraça, mas não

podemos negar que ele a preparou do alto de seu arbítrio, e que, em certo sentido, ela é justa e merecida.

A técnica narrativa empregada em *O Homem da Areia* confirma a tese de que o mal não é objetivo e Natanael age voluntariamente. A quarta parte do conto abre com as reflexões do narrador, que se justifica ante o leitor pelo uso das cartas apresentadas nas três primeiras partes da narração. O narrador pretende tê-las reproduzido em benefício da verossimilhança; busca mostrar-nos que "nada é mais fantástico e louco do que a vida real". O realismo é, portanto, o fundamento estilístico do conto. Eis porque, como observa Kayser, o mesmo narrador, a princípio distanciado, vai-se aproximando paulatinamente do acontecer. Para Kayser, essa nova atitude narrativa reforça a impressão de simpatia por Natanael; induz a compartilhar seu destino participando de sua crença na objetividade do mal. Por isso, quando o narrador, depois de contar a briga entre Coppola e Spalanzani e a expulsão deste último da cidade, põe-se a descrever o efeito do caso na sociedade local — onde os homens, desconfiadíssimos da possibilidade de se enamorarem de autômatos, exigem de suas amadas que se comportem o menos mecanicamente possível, errando os passos na dança, falseando a voz no canto e exprimindo-se com a maior sinceridade — Kayser censura toda a passagem por sua incoerência estilística. Quando o narrador relata que a conseqüência do falar sincero acabou no rompimento da maioria das ligações amorosas do lugar, Kayser condena a "ruptura do estilo" ocasionada por esse tom satírico. No entanto, a passagem só é censurável a partir do ângulo de Kayser, que interpreta o conto como produto da literatura do grotesco, do fantástico, ou seja: produto de uma visão do mundo em que este surge sem sentido, sinistramente privado de qualquer significação humana. Numa atmosfera assim, é claro que não tem cabimento a sátira social. Se, porém, o conto não for grotesco nem fantástico, se não viver da constatação de um universo insignificante, mas, apenas, do sem-sentido *parcial*, de certas estruturas desse mundo — então a sátira encontrará seu papel sem nenhuma fratura no

estilo geral da narrativa. Kayser interpreta, ainda, as "indeterminações" da história — quem é afinal Coppelius, se se identifica ou não, verdadeiramente, com Coppola, que significa ao certo o binóculo — como expedientes para conseguir a insegurança do leitor, deixando-o tão receoso quanto Natanael. Seria primário querer explicar essas imprecisões pela maneira de escrever de Hoffmann, apesar de sabermos que ele compunha apressadamente, para publicação comercial, que sua cultura, dispersa e pouca, contribuía para os seus defeitos de forma e que, na frase deliciosa de Carlyle, "in fact, he elaborated nothing; above all, not himself". Na realidade, as indeterminações da narrativa são compreensíveis em termos puramente internos. Elas existem porque o mal, a que se referem, não é objetivo, e sim o resultado de uma projeção. Não temos de averiguar se Coppelius é Coppola: basta saber que, para Natanael,[6] ele e o vendedor são a mesma pessoa. Criações de Natanael, essas figuras têm a coerência da mesma origem; e que outra poderiam ter?

O estudo dos personagens e o estudo da técnica narrativa mostram que Natanael é alguém que emprega livremente sua vontade, ainda que para escravizar-se. É possível conciliar isso com a imagem de um universo sem sentido, onde o homem não possua orientação? Felizmente, não parece ser essa a visão do mundo de Hoffmann. O que mais ressalta de suas narrativas não é a imagem de um mundo privado de significação; é antes a de um universo onde é decisivo o poder do indivíduo. Hoffmann surge emoldurado pelo liberalismo de sua época, onde a enérgica iniciativa burguesa triunfa sobre os vôos anti-sociais do meramente fantasioso. Liberalismo e individualismo se apresentam nele operacionais, objetivantes, amigos da empresa real e não da criação nebulosa. Se essa é uma conclusão que não nos surge de imediato da leitura de sua obra, isso se deve a certa ambivalência perfeitamente resolúvel. Por um lado, Hoffmann combate toda fantasia antiburguesa. A alquimia, prática de Coppelius e do pai de Natanael, é considerada um arcaísmo. Não é à toa que Coppelius, alquimista, veste-se à antiga. A contração satânica

que Natanael surpreende no rosto do pai, entregue ao labor filosofal, é outro indício da anormalidade dessa pesquisa. Além do mais, como Clara bem observa, as experiências de alquimia são dispendiosas; representam um gasto excessivo com uma inutilidade ridícula. Lembremo-nos daquele Baltasar Claës de *La Recherche de l'absolu*, nos *Etudes philosophiques* da Comédia Humana, tão influenciados por Hoffmann: de pesquisa em pesquisa, num crescendo alquimístico, termina arruinando a sua casa. É como se nosso autor, hostil a toda imaginação abstrata, somente aceitasse a lavra do concreto, a produção do espírito no terreno do real, e fizesse seus aqueles versos de Lope de Vega:

> *No es esto filosófica fatiga,*
> *Trasmutación sutil o alquimia vana*
> *Sino essencia real que al tacto obliga.*

Por outro lado, todavia, Hoffmann, como Balzac, dedica ao ocultismo a atenção que a nova biologia, em 1800, reclamava para todo fenômeno que transcendesse o mecânico, o determinado, o causal. Assim Balzac, dentro do clima de uma concepção mágica da natureza, numa época de exaltada crença no poder do homem, se cria num conceito de "fluidos", de uma transição viva entre pensamento e matéria. As tentativas de um entendimento mais espiritual da natureza proliferam nesse tempo; constituem um problema central para Kant, para Goethe e para Schelling. O pensador com cujas idéias se costuma relacionar Hoffmann, Gotthilf Heinrich Schubert, foi um filósofo romântico da natureza. A alquimia dos personagens do visionário não é tão gratuita quanto parece. Por trás de Baltasar Claës, do velho antiquário da *Peau de Chagrin* e da monomania do absoluto do herói de *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu*, vive a ambição do saber, síntese de querer e de poder, posse imaginária de tudo, sem limitações de tempo ou de espaço. Essa busca do conhecimento absoluto está, em Balzac, ligada à procura de valores absolutos; faz parte do "stendhalianismo" de Balzac. Por isso mesmo, não é a atitude que prevalece nos heróis tipicamente balzaquianos co-

mo Rubempré ou Rastignac, que não são, como Julien Sorel, sonhadores com o poder puro, a forma "napoleônica" de ascensão social; são antes os ambiciosos do poder pelo dinheiro, os "bourgeois conquérants", na expressão de Charles Morazé. O verdadeiro herói de Balzac é aquele que "aceita o jogo", isto é, segue o lúcido conselho de Vautrin e aceita o compromisso com a ética pouco ética do capitalismo, do valor dinheiro relativizando todo valor qualitativo. Nada é mais ilustrativo do que comparar, para apreender a diferença entre a pureza de Julien Sorel e o compromisso de Lucien de Rubempré, a diversidade de seus destinos. O herói das *Illusions Perdues* assume a vida triunfante, enérgica, superior, quando renuncia ao peso da culpa, no final do romance. Suicida, Lucien teria denunciado a vigência dos valores qualitativos. Sobrevivente, sobre-vivente, ele aponta para a grandiosa possibilidade da vida sem esses valores, da vida darwiniana que é a da burguesia em ascensão. Lucien é o antônimo de Julien Sorel, que se suicida (recusando toda tentativa de salvá-lo) quando percebe que pode viver nessa possibilidade. Lucien e Rastignac aceitam o mundo burguês: mas o de uma burguesia ainda ativa, e não a burguesia rentista de Flaubert. Julien Sorel rejeita esse mundo, porque Stendhal ainda está "napoleonicamente" enganado quanto a ele, por pensá-lo "heroicamente", romantizando-o, sem ver que sua real energia não está na eleição pura de valores autênticos, mas sim no desdobramento da iniciativa fáustica, sem escrúpulos morais, dentro da empresa concreta e dos negócios palpáveis. Para o herói balzaquiano típico, entretanto, a alquimia é uma gratuidade fantástica. Símbolo da perquirição imaginária, da invenção caprichosa, ela se revela incapaz de tradução objetiva, insuscetível de aplicação prática. A conclusão a que todas essas considerações nos levam deve ser mais ou menos no sentido de que, para Hoffmann, há uma imaginação antiquada e imprestável, mas ao lado dela, uma fantasia ativamente moderna, uma imaginação objetiva. A teoria dos dois "usos" do imaginário permite entender por que Hoffmann se opõe à alquimia e seus delírios e, ao mesmo tempo, ao pro-

saísmo da vida burguesa, da pacatez submissa da burguesia prussiana em que viveu. Se, para essa gente pacata, o automatismo é um perigo real — assim o sente a cidade, quando explode o caso Spalanzani — o estilo caricatural com que Hoffmann nos pinta a sensação do perigo é suficiente para sabermos que o seu prosaísmo impede-lhe a apreensão dos verdadeiros riscos da vida mecanizada, rotineira, burocrática, pois esses riscos são muito mais sérios do que os receosos amantes de Gotinga imaginam. Condenando a fantasia inobjetiva, Hoffmann denuncia também o prosaísmo; em conseqüência, seu ideal humano deve ser uma síntese de imaginação e objetividade. Há no *Homem da Areia* quem encarne esse ideal? Seguramente sim: existe Clara. Clara é ao mesmo tempo prosaica e poética. Todos a acham sensata e racional; mas ela é igualmente artística. Sua beleza nos é descrita por meio de comparações com obras de arte; seus cabelos lembram Correggio, seus olhos parecem um lago de Ruisdael. Quando Natanael andava em seus bons dias, Clara era para ele uma verdadeira musa, prazerosamente atenta à sua arte. Enfim, é ainda quem tem a idéia poética — e que lhe será quase fatal — de subir à torre para contemplar o azul das montanhas. Sensata, sólida e lúcida, Clara não é por isso menos imaginativa, menos poética. Ao contrário, seus dons de sensibilidade e de fantasia fazem dela um indivíduo capaz de transcender a objetividade simplesmente prosaica da vida; tem-se a impressão de que, como o próprio Hoffmann, Clara teria podido dizer aquela frase imensamente significativa: "eu possuo realidade em demasia". O indivíduo hoffmanniano é uma personalidade poética, embora não (e por acaso esse "embora" não será um preconceito romântico?) divorciado da realidade concreta. Hoffmann liga-se ao romantismo de Iena pela atitude de oposição à vida burguesa e ao seu prosaísmo; mas se diferencia do esteticismo, dos Schlegel e de Novalis, pela dimensão crítica (Lukács) de sua obra, que o integra na literatura européia (é o mais europeu dos alemães entre Goethe e Heine), pela percepção do movimento social oitocentista. O parentesco entre Hoffmann e o realis-

mo crítico se comprova, entre outros, por um motivo característico: o tema do artista genial. Na ficção hoffmanniana, as potências demoníacas irrompem na vida de um indivíduo singular, de uma vocação de artista, cuja consciência o induz a captar o aspecto abissal do mundo, e do seu cortejo de perigos. Em *O Pote de Ouro*, as forças noturnas disputam com os poderes da claridade a posse da alma do artista. Mesmo em *O Homem da Areia*, a presença do diabólico se emoldura no dualismo desse combate. Ora, o "abismo" hoffmanniano, possibilidade permanentemente aberta ao homem, teria descendência assegurada no realismo crítico, e especialmente em Thomas Mann, no mito do artista diabólico, apartado da vida e hostil à luminosidade apolínea da cultura, desde Tonio Kroeger até Adrian Leverkuhn. No próprio Hoffmann, porém, o mito já encontra solução crítica. Poucas das suas narrativas são tão comoventes (e tão bem compostas) quanto *Rat Krespel* ("O Conselheiro Krespel"; o conto também é conhecido sob o título "O Violino de Cremona"). Mas a história de Krespel é a de um homem sensível, de um indivíduo poético, que sobrevive ao destino trágico do artista inconciliável com a vida (a jovem Antônia). Seria preciso haver duas guerras mundiais para que esse motivo, repassado de melancolia em *O Conselheiro Krespel*, dramatizado em *O Homem da Areia*, se elevasse a nível de "tragédia da arte moderna" no *Doutor Fausto* de Thomas Mann.

A vida de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Königsberg, 1776; Berlim, 1822) foi inteiramente adequada a essa visão do mundo. Nem religioso nem interessado em política, o funcionário exemplar Hoffmann teve seus cargos restaurados pela derrota napoleônica em 1814; mas em vez de fazer-se reacionário, resistiu, como juiz do Tribunal de Recursos de Berlim, às pressões governamentais que levaram à perseguição dos liberais depois do atentado contra Kotzebue. A simpatia pelo liberalismo ecoa em certas preferências culturais de Hoffmann, em particular na veneração por Mozart e na apreciação elevada de Beethoven, ou seja: na preferência pelo classicismo iluminista em música. Mas a contraparte do

liberalismo é seu horror à rotina da administração prussiana, à atmosfera mofada da burguesia funcionária, humilde e sem rasgos. Aceitando a direção do Teatro de Bamberg, Hoffmann anotou, em seu diário, que, pelo menos, isso o aliviava da burocracia, "fonte de todo mal". Passados os anos de privações (1806-1814), nomeado juiz-conselheiro na Corte, ele permanece burocrata-boêmio, pontualíssimo no desempenho de suas funções, mas não menos devotado aos prazeres da taverna. Essa duplicidade comporá o encanto humorístico das "vidas paralelas" (e antônimas) do maestro Kreisler e do gato Murr, onde a ironia à Jean Paul faz do bichano o símbolo do prosaísmo burguês (*Lebensansichten des Kater Murr*, 1820-22). Contra o filisteu, o chato, o "quadrado" é que Hoffmann escreve, no ambiente falsamente idílico do pré-"Biedermier", da Berlim de 1820. Contra a rotina e a vida medíocre desenvolve um ilusionismo emprestado a Calderón, mas onde o "desengaño" foi substituído pelo objetivo crítico. A profundidade da luta hoffmanniana contra a burocracia pode ser apreciada pelo paradoxo de sua vida: nos anos de pobreza, ele foi diligente, regrado, irrepreensível: bastou, porém, que lhe viesse a segurança para que desse livre curso à sua inclinação boêmia.

A narrativa de Hoffmann é, sob certos aspectos, precursora do expressionismo. Não só o expressionismo foi estilo "eruptivo", dinâmico, conforme às bruscas conversões do visionário, como deu corpo, em algumas de suas melhores obras, ao problema da alienação da vontade. A vontade hipnotizada é o tema do *Anjo Azul*, daquelas "pernas provocadoras e total impassibilidade" com que a Dietrich memorizou o pobre professor cheio de disposições humanísticas na cabeça. Relacionada com o motivo da autoridade demente, a vontade em processo de alienação é ainda a espinha temática dos filmes do ciclo de Caligari. A película-matriz, *O Gabinete do Doutor Caligari*, foi desde cedo considerada hoffmanniana.[7] Mas se o desdobramento de Caligari (assassino e diretor do hospício confundidos na mesma pessoa) simboliza a onipresença da tirania na imagem do criminoso-governante, o

desdobramento de Coppelius representa a indeterminabilidade da aparência do mal que é projeção do ego volitivo. Coppelius é o produto do erro da vontade; Caligari, porém, um século depois, é menos o resultado do *poder do indivíduo* do que a figuração de uma *ameaça ao indivíduo*. A sensibilidade hoffmanniana pressentiu a ameaça *do* indivíduo; mas o expressionismo, num outro estágio de alienação, revelou a ameaça *ao* indivíduo. O vínculo entre ambas é conhecido — e estabeleceu-se historicamente: confunde-se com a tragédia do liberalismo ao longo de várias décadas. Situado no ponto final (e ainda vigente) dessa evolução, o expressionismo tingiu sua denúncia do mais negro desespero, incomparavelmente mais sombrio do que o mundo visionário de Hoffmann. Ainda assim, porém, o estilo expressionista é igualmente visionário. Caberia a seu sucessor na arte alemã do entre-guerra — o estilo "sereno", sem choques abruptos, da Neue Sachlichkeit — substituir a sensibilidade visionária pela fantástica, verdadeiramente "grotesca", no sentido de Kayser. A "Nova Objetividade" foi uma corrente artística de grande complexidade, exprimindo-se através de várias subtendências;[8] porém, mesmo na sua linha de crítica social (na obra plástica de Dix e de Grosz; no cinema de Pabst; no romance de Broch, Musil e Remarque; na poesia de Kästner; no teatro de Zuckmayer; no esforço coletivo da Bauhaus) se manifesta a substituição do dinamismo expressionista pelo predomínio do estático, do "frio", da implacável observação e da impassível transcrição da realidade, aos quais não foram estranhos nem o cinismo nem a contida desesperança dos anos de Weimar. Sóbrio, o tom da Nova Objetividade incorporou-se ao simbolismo da pintura de Max Beckmann e assemelhou-se, em seu lapidarismo e prosaísmo, a estilos diversos como o do nietzschiano Jünger e o dos realistas sociais Anna Seghers e Bert Brecht. Mas assim como há estilos "aparentados" com a Nova Objetividade[9], existem estilos precursores da sua gélida maneira e do seu discreto e sóbrio protesto. Franz Kafka é a maior dessas antecipações. Pode-se encontrar, entre ele e a Neue Sachlichkeit, a diferença da es-

perança, da desesperadamente mantida esperança de Kafka, o autor dos heróis humilhados mas sem renúncia, sem nenhuma abdicação da dignidade humana. O destinatário da *Mensagem do Imperador* permanecerá sempre à janela, inabalavelmente esperando. Esse humanismo-apesar-de-tudo separa Kafka da amargura vencida e do cinismo torto dos artistas daquele estilo; no entanto, comparado a um visionário do tipo Hoffmann, ele é também um autor fantástico. Já contemplamos em Hoffmann o poder da vontade e do indivíduo; já constatamos que esse poder se revela mesmo — e sobretudo — nos "desvios" de seus heróis, como no erro de Natanael. Em Kafka, porém, a coesão, a nitidez, o valor do indivíduo estão tão irremediavelmente minados, que até as reações dos personagens nos são algidamente estranhas; reações de fantasmas, com quem não podemos, sem horror, identificar-nos na narração. O fundamento desse "grotesco frio" de Kafka é o esmagamento do indivíduo pelo mecanismo impiedoso de um universo inimigo, onde o choque brutal — constantemente brutal e brutalmente constante — dos fatos absurdos arruína toda tentativa de compreensão racional, de entendimento do mundo. No estilo maduro de Kafka, não há irrupção do sobrenatural. Este se *naturaliza*, tão freqüente, tão ubíquo se faz. Como nada é sólido, o sobrenatural, o fantástico, deixa de ser estranho e passa a ser a lei. No mundo kafkiano, nota Kayser, não se pode dizer que a terra nos fuja sob os pés, pela simples razão de que nós nunca chegamos a pisá-la com firmeza. Esse universo homogeneamente hostil, uniformemente sinistro, incessantemente funesto, é um acontecer ininterrupto a chocar-se contra o homem, a feri-lo e a vencê-lo. Tudo se passa como se o mundo estivesse em demolição, e nós fôssemos arrastados entre as ruínas sem ter podido atinar com sua origem, nem com seu sentido ou finalidade. Entre o mundo freqüentado pelo mal, mas povoado de valor e de significação, de Hoffmann, e o mundo de significação aniquilada e desesperadamente oculta de Kafka, a diferença é precisamente a que se ergue entre o visionário e o fantástico. É a diferença entre o "despertar noutro plano" de

Natanael e o repulsivo despertar de Gregor Samsa, em *A Metamorfose* — um acordar sem ingresso em outro plano de existência, sem "conversão": o acordar de um homem horrivelmente *adaptado*, com fantástica naturalidade, à sua abjeta condição de verme.

Contudo, admitido que em Hoffmann se exprime o poder da vontade humana, por que é que ele se exprime em forma negativa? Por que, para revelar essa vontade, Hoffmann nos desenha um mundo de fantasmas, cuja existência se baseia no aprisionamento, no enfeitiçamento do homem? Por que a manifestação do querer se dá "a contrario sensu"? Por que se concretiza, não numa figura audaz de jovem voluntarioso, mas sim na sinistra pessoa de Coppelius, produto de nossa alienação? Por que Hoffmann não fez como outros narradores da época, e em especial como Balzac, sobre quem tanto influirá, exibindo a força da vontade de maneira positiva e direta? Porque Balzac viveu numa sociedade em que, embora o capitalismo moderno ainda não existisse, propriamente, em ato, já havia uma decisão invencível de estabelecê-lo, decisão que alimenta a imaginação e a iniciativa de seus personagens, em todo o âmbito da *Comédia Humana*; enquanto Hoffmann passou sua vida entre a burguesia submissa, obediente, passiva e acovardada da Prússia da Restauração. Foi contra tal sociedade que Hoffmann dirigiu o uso do imaginário, ao mesmo tempo para denunciar a mistificação da autoridade opressora e para assustar a aviltante pacatez dessa classe prosaica. Por isso Coppelius é, simultaneamente, o símbolo da tirania, da escravização do indivíduo, e a imagem-choque com que, conscientemente ou não, Hoffmann contava despertar a modorra da burguesia prussiana — como se no fundo acreditasse que também ela, uma vez despertada, passaria a viver em outro plano de realidade e de comportamento: no plano meridiano e luminoso, racional e lúcido, de Clara. A contingência de sua "situação" induziu Hoffmann a preferir, estilisticamente, às clarezas constantes do "realismo", o chiaroscuro de um estilo visionário. Porque, se sua visão era a de um progressista, a de um liberal, seu estilo

não podia ser iluminista, por faltar-lhe, em seu ambiente, a certeza da vitória, a garantia do triunfo das formas esclarecidas de existência social. Sem estar certo dessa vitória, mas, apenas, de sua problemática possibilidade; sem viver no meio de uma burguesia conquistadora, e sim no de uma classe débil e hesitante, pronta a compor-se para uma mesquinha sobrevivência, Hoffmann criou um estilo do imaginário para esse estado de espírito; e encontrou-o, não na clareza autoconfiante, na tradição iluminista da literatura de realismo solar, mas nas comédias irrealistas de Gozzi, o adversário do progressista Goldoni. Porém, tendo-o encontrado, transformou-o em estilo visionário-*luminista*, ou seja: expressão em chiaroscuro das sombras e luzes de um mundo dinâmico, onde a vontade humana, pelo bem ou pelo mal — pela poética objetiva de Clara ou pela alienação viciosa de Natanael — molda e constrói a realidade de seu destino.

Santa Teresa, outubro-novembro de 1964.

NOTAS

1 KAYSER, Wolfgang: *Das Groteske*, 1957; ed. argentina, 1964. A análise do estilo de Hoffmann, sob o título de "O Conto Noturno", integra a segunda parte do terceiro capítulo do livro.

2 Ver o ensaio "Murilo Mendes ou a poética do visionário", em *Razão do poema*. Rio: Civilização Brasileira, 1965, de J. G. Merquior.

3 Publicado nos *Cadernos de Cultura do MEC*, em 1952; em versão maior, incluído no volume *Tese e antítese*, 1964.

4 Ver o ensaio "Murilo Mendes ou a poética do visionário", em *Razão do poema*.

5 Ver Sir Arthur Quiller-Couch: "Shakespeare's Workmanship", 1918, parcialmente reproduzido na antologia *Shakespeare's Tragedies*, ed. por Lawrence Lerner em 1963; e, sobretudo, Wayne Booth, "Shakespeare's Tragic Villain", publicado na mesma antologia.

6 Como, aliás, para Spalanzani que, depois de abatido por Coppola, refere-se a ele chamando-o "Coppelius".

7 Ver Siegfried Kracauer: *From Caligari to Hitler*, 1947 (ed. argentina, 1961). No *Gabinete do Dr. Caligari*, o diretor Robert Wiene modificou o sentido originário da história de Hans Janowitz e Carl Mayer; ainda assim, a autoridade demencial e a vontade hipnotizada (Cesare, o au-

tômato) têm sua aparição — embora não sua condenação explícita — preservada.

8 Ver Bernard S. Myers: *Expressionism — a generation in revolt*, 1957. Dedicado ao campo das artes plásticas, o livro abrange o estudo do expressionismo propriamente dito e o da "Nova Objetividade", sua sucessora estilística.

9 Para a representação da "Nova Objetividade" na literatura, ver, entre outros, Otto Maria Carpeaux: *A literatura alemã*, 1964.

O LUGAR DE RILKE NA POESIA DO PENSAMENTO

O que é dito através do poema e o que é dito através do pensamento não são de nenhum modo idênticos. No entanto, um e outro podem, de maneira diferente, dizer o mesmo. Mas isto só se alcança se o abismo entre poesia e pensamento se abre pura e decididamente.

Heidegger

A primeira coisa que nos vem à mente a propósito das *Elegias de Duíno* é o seu aspecto de poesia filosófica; mas o conceito de poesia filosófica ainda aparece às vezes contaminado pela idéia de literatura doutrinária, tão justamente combatida pelo gosto moderno. Para resgatar a noção de uma poesia do pensamento, é preciso recorrer ao antídoto de outra convicção moderna: a de que, na alta literatura, a força do sentimento convive harmoniosamente com a energia intelectual. É certo que a lírica tem por objeto a representação de estados de ânimo — e não de idéias — através da qual se atinge a indicação de verdades dotadas de permanente interesse humano. O sentimento é portanto o tema da imitação lírica e o veículo do conhecimento literário, por isso mesmo irredutível à cognição puramente intelectual. Mas não há por que identificá-lo com a totalidade do processo lírico. Para conseguir a representação do sentimento, a função intelectual é necessária. O poema imita emoções, mas não se elabora com elas. O instrumento do poeta não são os seus estados de ânimo e sim uma forma determinada de mensagem lingüística, para cuja articulação é imprescindível o concurso do intelecto. Além disso, as próprias emoções podem ter as idéias por tema. A experiência intelectual pode, como qualquer outra, provocar vivências afetivas. Assim, quando se leva em conta a totalidade dos elementos operantes no processo da

criação lírica — o *medium* (o discurso organizado por padrões diferentes dos da linguagem usual), o objeto (a representação de emoções) e o fim (a iluminação de aspectos universais da vida humana) — é forçoso reconhecer que os sentimentos não se confundem com essa totalidade, mas apenas com um de seus componentes. Num texto literário, quando a parte significa o todo, estamos diante de um caso de sinédoque. A noção preconceituosa que estabelece oposição entre poesia e idéias, entre a lírica e o intelecto, é a seu modo uma substituição de um todo (processo lírico) pela sua parte (objeto da lírica). Mas ao passo que, no texto, essa figura é um mecanismo legítimo, a "sinédoque do sentimentalismo", como criação e como entendimento do lírico, é uma distorção que afeta a qualidade do poema ou do juízo.

A história da poesia moderna viveu um dos seus grandes momentos teóricos quando T. S. Eliot denunciou essa visão viciosa, deplorando aquele divórcio entre a idéia e a emoção por ele denominado "dissociação da sensibilidade". Mas a poesia filosófica não tem por únicos inimigos os partidários da exclusividade do sentimental, dos que se esquecem da natureza específica do fenômeno lírico e do caráter intencional (no sentido fenomenológico) das emoções: do fato da emoção supor um objeto. Há quem receie, na lírica do pensamento, o perigo da generalidade, a fuga à devoção ao concreto fora da qual nem a literatura, nem nenhuma arte chega a possuir valia estética. Mas este risco não é privilégio da poesia filosófica: ele é a perdição em potencial de qualquer poesia. A arte é uma forma de alcançar o universal pela representação do singular. Na literatura, uma espécie de *astúcia da mimese* extrai, da riqueza concreta das figurações do imaginário, significações persuasivamente verdadeiras e universais. É sabido que essa fraude atua pelo jogo da organização do discurso, pelo emprego no plano da seqüência da frase de relações de equivalência (negativa ou positiva) existentes entre os elementos do significado no chamado plano paradigmático ou da seleção verbal; as conexões *in absentia* tornam-se conexões *in praesentia,* para usar os termos de Saussure.

Em poesia, onde essa projeção de um a outro plano da construção do discurso obtém seu máximo rendimento, o sentido das frases se encarna no som das palavras. As palavras refletem-se mutuamente; e antes mesmo de haver, no poema, a imitação de uma situação qualquer, realiza-se uma como que *mimese interna,* que não é senão o sistema das correspondências entre os vários elementos do significante. A maior ou menor energia dessa mimese — e não a ocorrência maior ou menor de conteúdos intelectuais no poema — determina o grau de realização estética do discurso lírico.

Provavelmente, nós não faríamos uma defesa tão viva da validez, em tese, de uma poesia filosófica, se a lírica do pensamento não se tivesse assegurado um lugar tão importante no conjunto da literatura moderna. Na realidade, as origens do lirismo moderno remontam à poesia filosófica de Goethe. Seu surgimento, no período final do século XVIII, coincidiu com um intervalo singularmente estéril na história da filosofia alemã (embora não da cultura alemã) e caracterizou-se por uma oportuna emigração, para o terreno literário, da iniciativa de interpretação do mundo. A partir de Goethe, *a poesia do mundo* (e dentro dela o gênero propriamente "filosófico", isto é, de articulação explícita de uma concepção do ser) confundiu-se com os mais altos cumes da poesia, de Hölderlin a Novalis, de Keats a Leopardi, de Baudelaire a Mallarmé, preservou a autonomia da sua contribuição intelectual e avantajou como nunca a presença das obras líricas na mais alta hierarquia literária. Parte não pequena deste êxito deveu-se à participação da poesia nas direções mais profundas da cultura moderna e, entre elas, no esforço de edificar uma nova ontologia, uma nova teoria do ser.

Se a poesia de interpretação autônoma do mundo data de Goethe, seu período estritamente contemporâneo começa com Baudelaire. De 1770 a 1857, isto é, das canções de Sesenheim às *Flores do mal,* a poesia introduziu modificações no próprio eixo da visão clássica do ser, baseada no princípio da transcendência. Não nos demoraremos na consideração do conteúdo filosófico do lirismo de Goethe, ou de Hölderlin,

nem na complexa trama de motivos através dos quais o romantismo de Iena, na tentativa de restaurar o sentido da transcendência, impulsionou decisivamente a inquietação do espírito moderno. Em Baudelaire, já não é só o transcendentalismo que é posto em causa: é toda metafísica substancialista, teológica ou não. A crise da cultura é a raiz de sua lírica; nela, tanto as ilusões românticas quanto a serenidade setecentista arruínam-se aos golpes do tédio que se transforma em angústia. Resta-lhe a arte, insubmissa ao real, mas, por isso mesmo, evasão desenganada do desconcerto do mundo, e não modelo ou reflexo do ser. A poesia de Baudelaire, nascida do sentimento agudo da crise humana do nosso tempo, é lirismo do mundo, mas não poesia filosófica.

Seria necessário que o declínio da visão substancialista avançasse ainda mais para que a lírica recuperasse, a par do poder de revelação autônoma do mundo que não a deixara, o dom de articular uma interpretação do ser. Quando Goethe acolheu em si a capacidade de reflexão ontológica que nenhum filósofo profissional alemão, entre Leibniz e a maturidade de Kant, soubera empregar, a poesia lírica foi a beneficiária dessa fecunda transferência. O homem que levou a posição substancialista ao ponto de exasperação em que habita a sua própria ruptura, Nietzsche, foi um moralista que desprezou até mesmo a técnica de expressão da tradição filosófica. Nesta segunda ausência da filosofia "disciplinar", constitui-se a poesia de Mallarmé: a restauração da poesia filosófica não foi devida à filosofia.

A poesia filosófica de Mallarmé toma a forma de uma *poesia da poesia.* Desde cedo se compreendeu que o lirismo mallarmeano é reflexivo, e que o objeto de sua reflexão é a própria criação poética. Mas o que nunca ficou bem claro, pelo menos até a indispensável análise de Jean-Pierre Richard (*L'Univers imaginaire de Mallarmé,* 1961), foi o caráter não-restritivo desse objeto. Em Mallarmé, a poesia da poesia não é uma meditação sobre determinada região do ser (a da criação literária). A poesia da poesia é a encarnação de uma teoria do ser em geral; o exame da criação é uma ontologia.

Sem dúvida, o que aí se diz sobre a obra, sobre o seu fazer e a sua leitura, tem também um valor de fenomenologia do processo poético; portanto, de uma eidética "regional" nos termos de Husserl. Quase toda a produção de Mallarmé pode ser interpretada nesse registro. Mas a própria possibilidade de uma interpretação "regional" é conseqüência de uma determinada visão do ser. A razão profunda dessa analogia, que torna ambígua a poesia da poesia, para fazê-la evocar não só o poema, mas o mundo, o ser em estado puro, reside no endereço anti-substancialista do pensamento mallarmeano. Do ser, só é possível falar por analogia. A nova visão ontológica, a que repugna toda essência fixa, todo "centro" substancial, privilegiadamente imposto, sotoposto *(sub-stans)* à variedade irredutível dos seres, reencontra aqui uma das intuições mais felizes da escolástica, a noção do análogo, do não-idêntico que, no entanto, admite a comparação. O processo poético, a luta entre a estrutura e o acaso, reflete a natureza aberta do ser, a sua intimidade com o nada, a sua manifestação escandida entre a configuração e a dissolução, entre o desenho na areia e a água que o desfaz. Cada passo na descrição da consciência poética vale por si e pelo fundamento sem foco da totalidade. A lírica de Mallarmé opera sempre no limite entre o universo e a sua localização analógica. Vista como imagem do ser, a indicação da poesia, tal como Hérodiade, também vive daquela

... hésitation entre la chair et l'astre.

O acaso é invencível, inabolível por qualquer lance de dados, e nada acontece senão talvez constelações. O que sabemos sobre o ser, na poesia que o espelha, é que ele não se rende inteiro a nenhum saber. A idéia não pode conter o mundo, nem mesmo a título de conhecer-lhe apenas as articulações sem os conteúdos. A constelação, única vitória possível contemplada em *Un Coup de Dés,* lembra Walter Benjamin: "as idéias estão para as coisas assim como as constelações para as estrelas", ou seja, as idéias não são nem o conceito (idealismo objetivo) nem a forma (kantismo) da realidade, mas

tão-somente a transitória configuração do dado num sistema de interpretação fadado a decair, e a só em parte sobreviver. Uma arrumação das estrelas ao gosto do limitado alcance do olhar humano.

A principal conseqüência estilística da *poesia da poesia* de Mallarmé foi a transformação do metaforismo romântico no que, com Eliot, se viria a chamar técnica do correlato objetivo. O substancialismo idealista dos românticos levava a uma *psicofania,* a uma tentativa de exprimir essências sem a mediação do sensível. O impulso psicofânico terminava por restringir os resultados poéticos de outra posição romântica, a crença no primado do todo e no tecido de correspondências entre todas as coisas. Psicofania e metaforismo neutralizavam-se na prática, porque é da essência da metáfora não prescindir da mediação, ao passo que a psicofania busca a comunicação direta. Este foi um dos desequilíbrios internos do romantismo. A *Stilmischung* baudelairiana — a mescla da dicção elevada com temas e expressões vulgares, estudada por E. Auerbach — inicia a superação do estilo "puro" dos românticos, simétrica ao abandono de sua metafísica. O simbolismo de Mallarmé, por força de sua concentração temática, retorna a uma linguagem "pura", mas não à psicofania. Leia-se um poema como *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui,* ou como o segundo *Eventail:* o metaforismo é total, e essa plenitude, que propiciou tantas aproximações exageradas com o cultismo, não se deve senão ao ânimo terrestre de uma esplêndida acuidade na captação sensorial. O projeto de Mallarmé nunca foi rejeitar o mundo sensível; inimigo confesso do transcendentalismo, pretendia, ao contrário, descobrir na imanência a cintilação multiforme do significado e do ser. A poesia *objetiva,* onde a generalidade brota da imagem concreta e os sentimentos se exprimem através do plástico, é a elaboração suprema do simbolismo e o seu mais valioso legado à lírica contemporânea.

Mas a conquista da poesia objetiva foi o divisor de águas da evolução do estilo de Rilke. Com os poemas "descritivos" dos *Neue Gedichte,* ele despediu-se do decadentismo neo-ro-

mântico e do lirismo de cultivo de *moods* despidos de "intencionalidade" — isto é, sem objeto; da poesia do sentimento pelo sentimento, sem força de revelação do mundo. Walzel identificou na poesia objetiva o declínio da romântica inflação do ego: a *desegoização (Entichung)* da lírica. Por ela, e não pela impassibilidade puramente teatral dos parnasianos, a poesia abandona a falácia do subjetivismo, a reverência estúpida pela particularidade biográfica sem sentido universal. "Não escreva poemas de amor", será o conselho de Rilke a um jovem poeta. Com a objetividade, veio a consciência artesanal, a redução da dependência da pura "inspiração", a construção consciente do poema. As *Elegias,* por exemplo, serão várias vezes retocadas. Daí a "poesia objetiva" de Rilke o ter aproximado não só de Rodin e Cézanne, como de Mallarmé. A confluência é bem maior do que talvez se pense. A contraposição entre a atmosfera abstrata e rarefeita do universo mallarmeano e a "poesia das coisas" de Rilke não deve ser vista em termos de um contraste entre a suposta "abstração" transcendentalista de Mallarmé e o "retorno à vida real" nos neo-simbolistas, em Rilke como em Valéry, George, Yeats. Essa é a tese de um livro amável, *The Heritage of Symbolism,* de C. M. Bowra; mas é uma tese que não vai além das aparências, porque desentende o sentido ontológico profundo da lírica de Mallarmé. A distância entre os poemas de Mallarmé e os *Neue Gedichte* não provém da passagem da abstração à realidade, e sim da *particularização da visão ontológica em regiões eidéticas delimitadas,* traço comum a todo o neo-simbolismo. Mallarmé poetizara o ser; já Valéry poetizará a poesia (não mais como forma analógica de poetizar o ser, mas como fenomenologia do poético em si), Yeats, a existência humana do ângulo da felicidade, Rilke, o homem enquanto portador da significação do todo. Por mais nobres e elevados que sejam estes temas, são "singularizações" junto à severa generalidade da temática de Mallarmé. A poesia neo-simbolista é um regionalismo ontológico.

Admitida uma nova conceituação do neo-simbolismo, deixemos os *Neue Gedichte* para considerar finalmente a pro-

dução de Rilke nas *Elegias* e nos *Sonetos a Orfeu.* O período em que Rilke os escreve (1912-1923) assiste ao nascimento e à transformação da lírica expressionista, de Trakl e Heym a Gottfried Benn: a poesia do sentimento intenso de desumanização. O expressionismo leva ao máximo grau a condenação nietzschiana da cultura moderna e da sua viciosa morada, a grande cidade. A cidade expressionista não tem mais a objetividade sociológica da *ville* de Baudelaire, a observação histórica que, rompendo o círculo social do poeta e de seus preconceitos, capta ao vivo o reverso da Paris burguesa e atinge até mesmo a evocação da condição inumana do operário, como naquela sombra, naquele triste resto, que cruza anônimo as ruas do *Crépuscule du Soir*

Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.

A cidade e a guerra são para o expressionista monstros absolutos, que já não podem ser contemplados sem distorção ou obsessão. Ao lado desse mundo diabólico e da sua figuração deformante, sincopada e visionária, Rilke parecerá sempre sereno e meditativo. Mas onde está a raiz dessa diferença de tom e de ótica? Sem dúvida, no fundo niilista do expressionismo. Gottfried Benn recusou a idéia de que a violência expressionista fosse um protesto de origem humanística. O berro não nascia da amargura de ver o ataque aos valores humanos. O expressionismo, segundo Benn, tinha o espírito vazio. É verdade que Benn é um representante típico da fase "fria" do movimento, da cortante e cética *Neue Sachlichkeit;* mas o seu juízo não vale só para o estilo da nova objetividade: o expressionismo quase inteiro funcionou a rigor sem o que se possa chamar sem grande incômodo uma certa visão do mundo. O próprio Rilke descobriu em Trakl uma "poesia do mundo"; mas a significação da sua obra é, a este respeito, uma grande exceção dentro do expressionismo, cujo universo não tem suporte em nenhum ponto de vista sobre o real. Como o de Baudelaire, o lirismo expressionista desconhece qualquer princípio efetivo de interpretação da realidade. É poesia do mundo sem *centro* ontológico. Por isso, passada a

época da exasperação vivida com a experiência da guerra, o expressionismo sofreu a metamorfose do "esteticismo", disfarce do sentimento de ausência de suporte ontológico. A *Artistik* de Benn corresponde em parte ao culto não-metafísico da *Beauté* em Baudelaire. A distância de um Mallarmé em relação a um e a outro explica-se agora: a poesia filosófica de Mallarmé é a articulação, a focalização, a *tematização* desta visão do ser sem a âncora substancialista, e a aceitação crítica do que, em Baudelaire e no expressionismo, fora e seria sentido como padecimento e angústia, somente atenuáveis pelo jogo alerta das formas verbais.

E a distância de Rilke? A má vontade de Benn para com ele não é difícil de entender. Em Rilke, a aceitação vence o desgosto do mundo. A lírica deixa a denúncia total e restaura a tradição do elogio ético, da poesia de ideais (conquistáveis ou não) de Goethe, Hölderlin e Novalis. Rilke é a tal ponto o continuador dessa linha, que chegará a adotar-lhe o veículo *par excellence:* o poema filosófico. A poesia do mundo dos *Novos poemas* se especificará como lirismo filosófico nas *Elegias* e nos *Sonetos a Orfeu.* Essas obras serão, no século XX, a grande manifestação de vitalidade da tradição germânica de autonomia do pensamento poético, frente às conversões ortodoxas tipo Eliot ou à falta de seriedade dos *flirts* com ideologias esotéricas de um Yeats.

A poesia de Duíno é uma audição:

Stimmen, Stimmen, Höre, mein Herz...

uma escuta solene da mensagem do ser. Pois o belo é apenas o limiar do terrível, da força violenta da verdade. A orquestração das *Elegias,* o seu caráter sinfônico, prende-se antes de tudo à articulação de todos os motivos no pensamento tematizante, dirigido a uma interpretação global e explícita da realidade. A *Elegia I* é uma *ouverture* de modelo wagneriano: ela contém a síntese temática de toda a obra, mas não "desenvolve" os vários fios da trama e, por isso mesmo, já indica o primado do poema total sobre cada elegia singular. Nenhum tema escapa ao horizonte ontológico: basta ver como

o amor, tão suscetível de tratamento empírico na história da poesia, é reconduzido ao plano da meditação (sobretudo nas *Elegias II* e *III*).

Qual é o conteúdo desse horizonte ontológico? O próprio poeta reconhecia em si "uma consciência puramente terrestre". O significado nuclear das *Elegias* é uma espécie de absolutização da terra. O homem pertence à terra quando a transforma, mas a dispersão das suas ações de certo modo os separa. Só na morte ele se completa e se reúne ao processo infinito da totalidade. Assim os mortos bebem da fonte da vida. No entanto, o reconhecimento da morte, o consentir em acompanhar as *Lamentações* na viagem do seu saber, isso permite o ingresso no "invisível" e a celebração *(Rühmung)* da terra no que não mais perecerá, porque já se terá aceito a lei do seu perecer. O canto preservará o passageiro. A música de Orfeu nasce da experiência dos infernos. Ela recolhe todas as coisas na memória dos humanos, e os aproxima desses anjos que são precisamente a imagem dos homens completos, libertos do dispersivo e da ignorância do sentido da morte. O motivo da dispersão fornece a Rilke a sua crítica da cultura. Mas o reino do inautêntico, a cidade, não é mais a aglomeração trituradora de faces tão nítidas aos olhos doridos de Malte Laurids Brigge, a Paris que parecera monstruosamente artificial ao jovem secretário de Rodin. A cidade da *Décima Elegia* não tem os contornos reais da *ville* de Baudelaire, nem é tampouco o inferno obsedante dos expressionistas; é uma evocação rápida, a *Leid-Stadt,* a cidade-sofrimento, o lugar da distração inútil e da existência argentária, que não tardará a ficar para trás no caminho das *Lamentações.* O império do hábito e do movimento vão; o cenário do burguês-dançarino, contrafação da própria dança *(Elegia IV),* a feira dos saltimbancos *(Elegia V),* a instável residência dos trepidantes *(Sonetos,* I, 22) que somos nós. Aí, a precipitação da máquina ameaça desfigurar o homem e desencantar o mundo *(Sonetos,* I, 18, II, 10). Entretanto, pelo senso do indizível, nós conservamos a aura das coisas; a celebração assegura o valor do existente.

Esta caracterização brutalmente sumária deve agora desembocar na definição do pensamento de Rilke. Rilke não crê no transcendental. Ele encarna a mente não-metafísica, o espírito fiel à terra louvado por Nietzsche. Não só exalta a imanência, como a concebe essencialmente em transformação. Rilke faz o elogio da metamorfose, da dissolução dionisíaca de todas as formas no impulso vital, na euforia da destruição criadora. No belíssimo décimo segundo soneto do segundo livro a Orfeu, o célebre *Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,* o culto da metamorfose alcança o máximo esplendor expressivo; mas ele rege, de par com a morte, todo o edifício rilkiano das *Elegias,* dos *Sonetos* e dos últimos poemas. Terrestre e dionisíaco, o mundo de Rilke aparece como lírica nietzschiana, num sentido muito mais completo do que a "poesia de Maximino" de Stefan George. Contudo, até onde vai a afinidade? O deus de Duíno não é Dionisos, porém Orfeu. Em Rilke, o sentido da terra não se identifica de imediato com a aceitação sem reservas da vontade de poder. Certo exercício da ação pode afastar o homem do centro telúrico. Num dos seus últimos poemas, a força primordial da gravidade ignora o ativo homem de pé, e revigora apenas o homem deitado: um Anteu hiperbólico. O poeta que preza tanto o horizontal, e despreza os saltimbancos em seu esforço inútil, matiza o gosto do dionisíaco de um jeito ignorado por Nietzsche. Para ele, a transformação pode assumir uma feição não só negadora, mas negativa. Sabemos que Rilke aludiu com freqüência aos perigos humanos do mundo industrial, onde os utensílios deslocam as velhas coisas familiares, os objetos "amigos" como que dotados de humanidade. Rilke viveu, como Baudelaire e Proust, um estágio da experiência do *declínio da aura,* analisada por Benjamin. Lamentou a perda do senso da unicidade, do aspecto irrepetível da experiência das coisas; a sua crescente manipulabilidade parece subtrair-lhes uma nobreza, uma distância, uma quase "personalidade" como objetos culturais. A familiaridade que ele rememora é a relação íntima com um *autrui,* com o quase-homem que são as coisas de estimação, ameaçadas pelo reino impessoal da

máquina e do útil. A celebração poética arrebata o existente a essa anulação; ela o acolhe no plano do invisível. Foi isso, o selo da qualidade transcendente aplicado às coisas da terra pelo espírito humano, que sugeriu a Franz Josef Brecht falar de "absorção da transcendência no imanente" como posição típica de Rilke.

Mas, se a metamorfose se degrada às vezes em produções meramente mecânicas, ela não é, em si mesma, alvo de nenhuma censura. A criação do homem representa uma sua nobre manifestação. A *Sétima Elegia* é um canto à construção humana. A condenação da máquina admite absolvê-la: bastará que ela obedeça, em vez de dominar (*Sonetos,* I, 18). Talvez nenhuma passagem revele melhor a visão mediana e conciliadora de Rilke do que o início da última estrofe da *Elegia IX:*

> *Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar*
> *in uns erstehn? — Ist es dein Traum nicht,*
> *einmal unsichtbar zu sein? — Erde! unsichtbar!*
> *Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?*

"Terra! invisível! Que outra missão tu impões, senão a transformação?" O invisível, o resgate da anulação, convive com o impulso de metamorfose. "Ser invisível uma só vez" é o sonho da Terra: uma só, porque a transformação deve prosseguir, porque a celebração, em última análise, não a contraria. O homem dá valor ao perecível enquanto inelutavelmente perecível. Orfeu começa a cantar a partir da experiência da morte. Rilke encobre com a exaltação nietzschiana da metamorfose o sentimento do declínio da aura. O abrigo das coisas no invisível do canto e da memória humana, a celebração da terra é o compromisso poético que resulta da não-tematização da desarmonia entre valor e produção. Para Nietzsche, esta desarmonia inexiste: com a "invasão de todos os valores" e o reconhecimento da vontade de poder, "valor" equivale simplesmente a perspectiva; os valores são as condições de conservação e de crescimento que a vontade de po-

der se fixa a si mesma. A questão do valor é interior ao infinito da produção. Para Benjamin, certos valores ameaçam, com sua decadência, a própria situação do homem. Baudelaire inaugura a lírica contemporânea pela denúncia do enfraquecimento desses valores. Mas Baudelaire não expõe a ruína da aura de maneira sarcástica, como se se tratasse da despedida irônica de uma velharia cultural. A profundidade de sua poesia deriva da dimensão de perplexa perturbação em que o declínio da aura coloca o espírito moderno, em sua preocupação com a autenticidade da vida. Em Benjamin, a ambivalência axiológica da experiência do desaparecimento da aura não foi satisfatoriamente tematizada. Da confiança bastante rígida e suspeita que ele depositara na técnica moderna, em *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica* (1936), Benjamin passou à análise em aberto do seu ensaio sobre Baudelaire (1939), o último que escreveu. Rilke velará essa ambigüidade pelo casamento poético da celebração com a metamorfose. A propósito de Mallarmé, nós nos aproximamos de Benjamin e de sua sóbria noção das idéias como constelações. A constelação é a figura passageira que cada fase histórica desenha no renovado impulso de interpretação do real. *Sternbild* é também uma imagem de Rilke. No oitavo soneto do primeiro livro a Orfeu, uma jovem Lamentação eleva subitamente aos céus

... ein Sternbild unserer Stimme

"uma constelação da nossa voz". Mas no antepenúltimo soneto do segundo livro, o vulto de Vera, na sua dança órfica, é capaz de ultrapassar a ação cega da natureza:

Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur
vergänglich übertreffen.

"... completa / por um instante a figura de dança / para (fazer) a pura constelação de uma dessas danças / em que a Natureza, ordenadora inconsciente, nós / os efêmeros, ultrapas-

samos". Rilke não abandona o terrestre. O invisível só vive um momento. O gesto da dançarina igualmente se perderá: ele é o símbolo da transformação. Porém ela dança para Orfeu: seu bailado eleva o movimento à celebração. O *pathos* mais caracteristicamente rilkiano reside no júbilo orgulhoso dessa elevação interior. Nele se perde, não bem a consciência do perecível, mas aquela insistência freqüentativa do acaso destruidor, que era a origem das sóbrias constelações de Mallarmé e de Benjamin.

Este orgulho, esta vaidade do humano singulariza Rilke no sombrio elenco poético da nossa época. O cantor da terra é um humanista. Haverá alguma relação entre o seu humanismo e a cobertura poética de uma contradição, em que nós percebemos a essência do seu celebrar? Rilke supera o voluntarismo ontológico de Nietzsche, mas "esconde" a perplexidade de Benjamin diante da técnica moderna. Segundo Heidegger, a metafísica não é só sobrenaturalismo, a ilusão do transcendental combatida por Nietzsche. A metafísica resulta do esquecimento da diferença entre o ser e o ente. Toda vez que o ser é concebido a partir do ente, o discurso sobre o ser (ontologia) é na realidade uma representação do existente, sensível ou supra-sensível. Ser *(einai)* significa "estar presente". A substância, o ser do ente, a essência do que é, dizia-se em grego *ousia:* mas a *ousia* era uma *parousia,* uma aparição, uma chegada, uma vinda, um estar perto de nós. No abrir-se de uma flor, no tomar corpo de uma obra humana, algo se desoculta, se revela, e é conduzido para diante do nosso olhar, isto é, pro-duzido. Verdade *(alétheia)* significa desocultação. Numa passagem do *Banquete* citada por Heidegger, Platão chama "tudo o que passa de não-presente a presente" de *poiésis,* poesia. A presença é o ser do presente. Porém, "quando a presença é denominada, já existe representação do presente" *(Holzwege).* A presença passa a confundir-se com o presente, não, é claro, com qualquer presente, mas com o mais geral, o primeiro dos presentes: o *summum ens,* o ente supremo. Assim, num movimento natural, a ontologia oculta, olvida o ser da presença na determinação do ser do

presente. Aqui se situa o início da metafísica. Toda a história da filosofia (e não apenas depois da instauração socrático-platônica, no entender de Nietzsche) é metafísica. Com o advento do idealismo, a representação do ser ganha consciência de si mesma. Por isso Hegel, num conhecidíssimo passo da *História da filosofia,* declarou que em Descartes acabava a grande navegação, o longo circuito do pensamento antes de desembarcar na terra da autoconsciência: "a consciência de si é um momento essencial da verdade". O ser do ente se interioriza no *cogito.* Caberá a Leibniz apontar a essência voluntária do *cogito, "ens percipiens et appetens".* A vontade de poder de Nietzsche desembaraça o ente-apetite dos seus últimos disfarces. O imperialismo do ente é declarado: pois a vontade de poder não é um desejo do que falta, mas um querer-se a si mesmo, querer-se mais forte no que se é (*Vontade de Poder,* aforismo 675). Para Eugen Fink, o *Zaratustra* e a doutrina do eterno retorno fazem de Nietzsche o primeiro arauto do "jogo do mundo", do ser em aberto, da superação da metafísica e do substancialismo. Para Heidegger, a obra inteira de Nietzsche representa o apogeu da metafísica, a hipérbole do *cogito* em seu derradeiro avatar, o desmedido orgulho do ente que se autoafirma esquecido do ser e da reserva não-presente da presença. Nietzsche, o terrestre, o dionisíaco, é o espasmo lógico e final da prepotência do ente.

Em *Para que poetas?* (1946), texto comemorativo do vigésimo aniversário da morte de Rilke, Martin Heidegger considerou a sua lírica essencialmente metafísica. A "celebração" de Rilke — a sobrevivência da terra no calor da lembrança humana — está para o filósofo prefigurada na *logique du coeur* de Pascal. Mas a interioridade pascaliana é uma face complementar da razão cartesiana. Ambas são vertentes metafísicas da era moderna. Em conseqüência, o Anjo de Duíno, em quem se realiza a salvação do visível pelo invisível da celebração, é da mesma família que Zaratustra. O asilo interior é habitado pelo ente. O "aberto" de Rilke é, como a abertura nietzschiana, uma simples dimensão (interior) do ontológico: do primado do ente.

(*Sonetos*, I, 3) é a fórmula mais concisa da transfiguração do ente enquanto presente sem memória da presença.

Reflitamos agora sobre o enigma da nossa epígrafe. O pensamento poético de Rilke é metafísico; o que nós chamamos de compromisso lírico da celebração é uma metamorfose da ontologia. Mas o próprio Heidegger ensina que depois de Nietzsche, em seguida ao seu apogeu, a metafísica está condenada ao inessencial. A realização da metafísica é um *fait accompli*. Se o pensamento de Rilke ainda é metafísico, e se a sua lírica é manifestamente filosófica, como desentranhar de uma visão superada a razão da validez atual dessa poesia?

Todo poema reexperimenta para a humanidade o relance da constituição da linguagem. No instante, e só nesse instante, em que nasceu a linguagem, em que tudo passou a ter "sentido", entre o significante e o significado ocorreu uma adequação absoluta. A linguagem-depósito sempre se formou gradualmente; ela é o resultado de uma antiqüíssima geologia. Mas o fenômeno da significação só pode ter surgido num repente; só pode ter sido uma ruptura perfeitamente inaugural, como constantemente se pensou, de Humboldt a Lévi-Strauss. Cada poema revive, esforça-se por reviver, essa experiência originária. Cada poema se nutre do mito da significação absoluta, primeva, total. No entanto, é claro que essa significação, cuja localização histórica é simplesmente suposta, mas desconhecida, pela simples razão de que ela é constitutiva da própria história, é claro que essa significação não tem um conteúdo captável. Ela é o grau zero da significação. Por isso, cada poema, na medida em que a revive, é sem conceito — sem conteúdo determinado, sem conhecimento ao alcance do intelecto. É da essência do poético que, sem conteúdo, a tentativa de reviver o relance de fundação da linguagem se identifique com a obtenção da máxima densidade na organização das relações entre os elementos do significante. O espírito do poema encarna-se em suas frases. A seqüência verbal exibe concretamente, explicitamente,

equivalências deixadas na sombra pela linguagem comum. Neste jogo, as partes do poema espelham-se umas às outras. É o que chamamos de *mimese interna*. E como ela, justamente ela, não pode repetir-se de poema para poema, compreende-se que a obra exalte a sua singularidade: todo juízo estético é singular. Terá sido reconhecida uma definição kantiana.

Se a linguagem é coextensiva à humanidade, a experiência originária da significação deve estar inscrita em todos os homens. Assim, a tentativa de revivê-la, ou seja, em concreto, o êxito da mimese interna, situa o poema no plano da universalidade. Mas o sentimento da universalidade do belo, de que é portador o poema, é também sem conceito: é um sentimento, e não um acordo intelectual: a obra de um *pathos,* e não de um *logos*. O poema agrada universalmente sem conceito. Recordamos aqui outra definição de Kant.

A universalidade adquirida pela mimese interna é a *transistoricidade constitutiva* da poesia. Mas a mimese interna não é exclusiva. O poema reflete várias situações da vida humana além da rememoração do momento de constituição da linguagem; e desta vez, de forma bem mais "visível". Algumas dessas situações reportam-se a funções essenciais à sobrevivência das sociedades, e aos instrumentos de tais funções: a família, a organização social, as relações com outras sociedades, as relações pessoais entre os membros de um mesmo grupo, etc. As funções variam no tempo e no espaço; os instrumentos variam mais ainda. A permanência maior ou menor das funções (e, em grau inferior, dos seus instrumentos) confere uma certa transistoricidade ao interesse da matéria poética. Algumas funções — p. ex., as regras de casamento e a proibição do incesto — são, enquanto *constantes* expressas em formas variáveis, coextensivas a todos os grupos humanos, tal como a linguagem. Quando o poema as aborda, entra num plano universal. Finalmente, certas culturas — os chamados "povos históricos" — caracterizam-se pela aceleração da transformação social. Para estes, o histórico domina como lei a realidade do mundo. A partir de determinado momento de

sua evolução, os povos históricos desenvolveram o senso da historicidade: o interesse agudo pelas manifestações humanas alheias às experiências do presente. Em conseqüência, as obras de arte do passado vieram a ser contempladas como *monumentos* de outras eras, como reservas de significado enriquecedoras da experiência atual; e no próprio mundo figurado pelos poemas dessas culturas, o histórico passou a ser representado como tal. Ao lado da transistoricidade constitutiva e da transistoricidade devida à constância das funções culturais, o poema ganhou uma terceira transistoricidade, aquela *constituída* pela experiência dos povos históricos.

São esses os três caminhos que, no Ocidente, o poema toma para garantir a atenção dos homens depois de extintas as condições de seu aparecimento e o quadro histórico do mundo nele representado. É sobre o último desses caminhos — o da transistoricidade constituída — que, voltando a Heidegger, vamos agora refletir. Em que se baseia a sobrevivência de Rilke, se seu pensamento poético está superado? Como opera e em que se fundamenta o interesse que o senso histórico revela pela obra de ontem? Qual é a natureza do histórico: não da história sucessão factual, mas da história enquanto estilo de vida, caráter da existência humana?

"Só existe História cada vez que a essência da verdade é decidida inicialmente." A História autêntica *(Geschichte),* ao contrário da seqüência historiográfica *(Historie),* é essencialmente descontínua. Tem a natureza do *salto,* porque nela se vive o aparecimento radicalmente originário do ser: "este salto é o repente sem ponte do ingresso num pertencer que é o único a poder promover uma situação em que o homem e o ser se respondam, e assim a constelação dos dois". Eis que deparamos com a nossa quarta constelação... Aqui, é a fugítiva duração do encontro do ser, da presença ainda não, logo sim, congelada num presente. O relance da *parousia* do ser. Não se trata do "salto qualitativo" de Hegel, explosão lentamente preparada, detonação de um tempo acumulado. O instante irredutivelmente inaugural (o *historial,* por oposição ao histórico) lembra antes a *repetição* kierkegaardiana. Hei-

degger retomou explicitamente o conceito de Kierkegaard. A repetição se dá quando o ser reaparece; ela é o retorno do único e irrepetível, a tautologia do diferente. A repetição exclui toda *reprise,* toda extração parcial do passado; não age por aproveitamento do existente, mas por instauração do novo. É uma guinada no tempo, uma reorientação absoluta, um *consentimento* violento à presença do ser. Heidegger não pensa a História, e sim a *história do ser:* e reclama uma dupla leitura desta expressão, ao mesmo tempo como genitivo objetivo e subjetivo.

Será então que para o historial, o inequivocamente novo, o passado não tem valor algum? Hegel acreditava na necessidade histórica: a própria servidão teria servido para forjar o caráter alemão. A metafísica, na sua realização completa, porta consigo o germe de sua superação. "O esquecimento do ser faz parte da própria essência do ser por ele ocultada." A espinha dorsal da cultura contemporânea, a essência da técnica moderna, a transformação da terra em "objeto de um assalto permanente", a redução de todos os seres ao estado de "fundo" imperiosamente mobilizado para a produção acumuladora pela razão calculante — tudo isto mina e enfraquece a nossa relação com a essência da verdade. A interpelação da técnica provoca todos os entes, porém consagra a ocultação do ser. Mas essa *requisição* do existente era a princípio uma pro-dução, uma forma da experiência do ser. Remontando à origem produtiva e *poética* da técnica, indicada pela associação grega entre *téchne* e *epistême* no sentido comum de "conhecimento", reencontramos na perdição do ser, que é o imperialismo da requisição calculante, o próprio caminho de salvação. O passado não prepara o presente historial; não obstante, na exasperação negativa de sua essência, contém a base do salto: o ponto de apoio da ruptura que o contesta.

Para fugir à metafísica, o pensamento deve ficar sem objeto. O pensamento evolui na fronteira contraditória onde o nada e o ser se unificam. A reflexão que ultrapassa o ser do ente em direção ao ser da presença é uma filosofia sem campo

e sem conteúdo: um puro movimento da consciência, infixável em nenhuma temática. Merleau-Ponty já se havia resignado a esta falta de terreno próprio da filosofia depois da queda da metafísica. Ele acreditava na compensação deste exílio através do exercício ativo de uma espécie de vigilância de todo o saber. O papel da filosofia transforma-se na interrogação incessante do horizonte da ciência. O pensamento põe em questão o rumo de cada saber regional, não enquanto localização teórica, mas enquanto norte do conhecimento, comum a todo estudo. Na operação prática dessa marcha questionadora, habita o impulso da crítica de todo o saber; a curva sempre em avanço da *skepsis,* do desmascaramento de todo fenômeno na negação que possibilita o reencontro da verdade como presença irredutível ao existente.

Esta é a relação do historial com o passado. Aplicada à leitura da obra, ela define um tipo de interpretação. O senso do historial deve fazer da obra uma plataforma para a irrupção do ser. O decisivo de um texto não é o seu enunciado explícito, mas "o que se apresenta ao olhar como ainda não dito, por intermédio do dito" *(Kant e o Problema da Metafísica)* — Heidegger parece evocar a definição de *conteúdo* por Peirce: o que a obra deixa transparecer sem mostrar. O comentário crítico é, ao mesmo tempo, fiel e deformador. Ele se atém ao texto, mas numa leitura sempre *outra,* e não obstante obrigada a demonstrar-se na prova das palavras presentes. "O Dito de um poeta não é divulgado pela palavra (...) não obstante, cada texto fala a partir do todo deste Dito único, e cada vez o diz" *(Georg Trakl).* É o "método progressivo" dos românticos, a incorporação da obra à experiência atual, e a fundamentação desta última no texto-pretexto.

Contudo, para que a obra sirva de pré-texto ao historial, ela deve possuir essa reserva irrevelada, essa cumplicidade oculta com o projeto historial. Em Heidegger, a concepção de poesia não era a princípio inteiramente nítida quanto a este particular. Sua evolução foi penetrantemente exposta no inestimável livro de Beda Allemann, *Heidegger e Hölderlin.* Na bem conhecida conferência de 1936, *Hölderlin e a es-*

sência da poesia, o filósofo ainda entende a poesia como "instauração do ser pela palavra". A fórmula sugere a célebre definição da linguagem como "residência do ser" da *Carta sobre o humanismo* (1947). Mas, no decênio intermediário, a idéia heideggeriana de linguagem mudou, em consonância com o aumento da ênfase no tema do olvido do ser e da ruptura com a metafísica. Em 1936, a "instauração do ser" é instauração do ser do ente, da mesma forma que, em *A origem da obra de arte* (1935), a obra iluminava o ser dos sapatos pintados por Van Gogh. A partir de 1939, a poesia é pensada quer como "nomeação do sagrado", quer como testemunho da privação do ser. Nesta nova linha se situa precisamente o texto comemorativo dedicado a Rilke. Mas o ingresso da concepção da poesia no domínio da questão do ser não eliminou inteiramente a ambigüidade com que Heidegger considerava o *status* do pensamento poético. O próprio Hölderlin, eleito entre todos os poetas como instância exemplar da conexão entre a poesia e o ser, foi julgado metafísico. Todavia, ele é também o poeta "dos tempos de amargura", o lírico na pista do sagrado. O discurso heideggeriano sobre Rilke começa e acaba com uma referência a Hölderlin. No seu final, bastante ambíguo, o poeta é declarado "insuperado", precisamente porque cantor da época de privação. Na *Carta sobre o humanismo,* ele é separado do humanismo enquanto forma de metafísica. Heidegger esclarece, embora de maneira oblíqua, a dimensão não-metafísica do pensamento de Hölderlin, a abertura dialética que lhe permite escapar ao enquadramento entre as variantes do idealismo clássico. Allemann chega a insinuar que o filósofo acentua a interpretação metafísica de Hölderlin para melhor desenvolver o tema de sua leitura, que é exatamente a interpretação oposta... Deste modo, a ruptura do historial, o pensamento devotado ao ser, afirma a própria base que o seu salto destruirá. Só no seu finíssimo diálogo com a poesia de Trakl (1953), a meu ver o ponto mais alto de sua conversação com a lírica, Heidegger abandona toda dubiedade. O dito poético de Trakl é apreciado explici-

tamente como palavra historial, no mais alto sentido do termo.

Mas não é a Rilke que Heidegger aplica a sua maior sutileza decifradora. Nós tentamos apenas extrair da sua luta com a interpretação de Hölderlin uma lição geral para um conceito não-metafísico de poesia e de crítica. Seja qual for o resultado final da leitura do filósofo, o diálogo entre a interrogação pelo ser e o pensamento poético resulta na violência à obra. A natureza deste embate exige a unilateralidade da compreensão. O diálogo filosofia-poesia trava-se em nome da verdade, não da significação peculiar à obra; não busca estabelecer neutramente o significado do poema, mas sim o *dito (das Gedichtete, das Gedicht)* poético. O contato esquivo e rebelde entre o ser e o poema na revelação da linguagem. Por isso, "o diálogo com a poesia, se ele parte do pensamento, só pode servir ao poema de forma mediata. Eis por que esse diálogo está em perigo constante de perturbar o dizer do poema, em vez de deixar-lhe seu *charme* a partir da constância que lhe é própria" *(Georg Trakl)*. Este *dito,* o filósofo muitas vezes preferirá rastreá-lo desde palavras isoladas — procedimento necessariamente escandaloso aos olhos da pura análise literária. A leitura filosófica é violenta e surda: é uma audição parcial, muito mais próxima da interrogação do que da exegese.

Em semelhantes condições, qual o papel da crítica que, ligada à circunspecção da análise "neutra", pretenda contudo manter-se, como requer Allemann, *comprometida com o historial,* vivendo a questão do ser, atenta ao esforço jamais extinto de recuperação da verdade? Esta crítica enfrenta o passado com uma *skepsis* retroativa: ela não pode deixar de reinterrogar a significação das obras a partir do debuxo de uma nova aurora do ser. Ela contempla na arte não só uma revelação do ser, nem mesmo apenas uma revelação em forma específica, mas uma revelação *única* no seu sentido, porque capaz de falar à presença da verdade, e não somente à verdade dos presentes. O tempo da metafísica viu-se compelido a salvar o senso da especificidade da arte atribuindo-lhe de-

terminações negativas. O exemplo máximo é Kant, neste ponto, limitador metafísico da própria metafísica: o belo é sem conceito, não-cognitivo, desinteressado, forma pura. Assim foram fixadas conceitualmente as condições de universalidade da obra de arte, daquela dimensão primordial da sua universalidade que nós consideramos sob o nome de transistoricidade constitutiva. Desta maneira, a metafísica reconheceu implicitamente o caráter não-metafísico do fenômeno estético; mas ao preço da tentação de vê-lo numa perspectiva formalista. Dentro da metafísica, a superação do formalismo significou sempre o risco da redução, mais ou menos branda e engenhosa, da especificidade da arte: assim em Hegel, e em seu neto Lukács. No entanto, no interior das culturas históricas, o plano da universalidade *constitutiva* é alcançado por meio de transistoricidade *constituída*. Só a estética não-metafísica, não-submissa ao ente e a seu império é capaz de interpretar o poema sem a limitação do formalismo e igualmente sem esquecer a diferenciação autônoma do poético, o seu caminho próprio para abrir-se à verdade.

Só a crítica comprometida com o historial pode compreender o poema em seu caráter normativo, de *valor*. Só a crítica como ultrapassagem do poema pode ser fiel à índole do poema. Neste paradoxo, vive a abertura da crítica. Qualquer que seja o grau de refinamento atingido por seu aparelho metodológico, a questão capital da determinação do valor estético ficará sempre na dependência desta virtualidade, promessa de ruptura, anúncio da violência da verdade. Mas esta condição não entrava o amadurecimento científico da análise literária. Ao contrário: livre do substancialismo; consciente da impossibilidade de entrar numa relação fixa com o ser; advertido de que a verdade é uma infinita perseguição, o estatuto das ciências humanas (e da análise literária dentro dele) só tem a ganhar em firmeza de princípios e apuro das técnicas de investigação. A interpretação analítica da estrutura do poema cresce e se consolida em proporção ao declínio da visão metafísica. É bastante significativo que Heidegger, ao distinguir, no limiar do ensaio sobre Trakl, o diá-

logo do pensamento com o poético de outras formas de abordagem do poema, cite nominalmente a biográfica, a psicanalítica e a sociológica, mas não a estilística. Ainda que este silêncio não seja uma autorização, cabe à crítica viva, mesmo em total independência de Heidegger ou de toda filosofia (mas não do *pensamento*), tomá-lo pela tácita confissão de uma afinidade essencial.

Rilke praticou a poesia objetiva nos *Novos poemas*, mas só com as *Elegias* e os *Sonetos* veio incorporar-se à poesia filosófica na tradição clássico-romântica da lírica alemã. A celebração do terrestre leva-o a romper com a metafísica idealista, mas o "regionalismo" do seu pensamento — a poetização de aspectos localizados do ser — separa-o do tragilirismo também não-romântico de Hölderlin. Os "quadros" da interpretação da existência que compõem as *Elegias* são o correlato estilístico do compromisso da celebração, com que Rilke pretende harmonizar a sua fé dionisíaca com a sua obscura reticência diante do impulso de autoafirmação do ente. A lírica dramática de Hölderlin não pôde derivar numa seqüência "descritiva", porque nela as contradições surpreendidas pelo poema são deixadas a nu; como em Mallarmé, a *aceitação* do mundo e a reflexão lírica sobre a estrutura do real são capazes de conviver com a íngreme evidência das contradições essenciais. O pensamento poético de Rilke é uma conciliação acobertadora; a razão lírica de Hölderlin e de Mallarmé, o assumir dialético e não-metafísico das contradições do humanismo. O ponto fraco na grandeza de Rilke está nesta sua inclinação "construtiva", a tentação mais grave da poesia filosófica. A irritação instintiva de Yeats com a "construtividade" de Rilke talvez não proviesse apenas da incompreensão da poesia do mundo de tipo "empírico" em relação a sua irmã intelectual, a poesia filosófica. Talvez a crise do nosso tempo ainda esteja muito viva para admitir o unguento da consolação de Duíno. Filosófica ou não, a poesia do mundo conhece às vezes um radicalismo que desacredita a beatitude final, o "evangelho humano" das *Elegias*. Grandes vozes latinas figuraram entre esses radicais: Montale,

Pessoa, Drummond. O exemplo de Pessoa, o menos "construtivo" dos poetas, parece conter o corretivo cáustico da lírica de glorificação. O sentido da diversidade da experiência na *Ode marítima,* o niilismo lúcido de Reis, a pastoral sem vaidades de Caeiro, a abulia de todo Pessoa, tudo isso é pelo menos tão valioso, para o espírito do século, quanto a louvação humanística de Rilke.

Não se pense, porém, que, quando não nos entregamos totalmente à poesia de Duíno, é por sentir que ela carece do predomínio de uma visão do mundo "dilacerada" e inconciliadora; do sentimento extremo do desgosto da vida, e da amargura de não achar-lhe sentido. Hölderlin, mesmo Mallarmé, são, a seu modo, tão otimistas quanto Rilke. A aceitação sóbria também é essencialmente acordo, e não recusa, da realidade. Diante da nossa expinhosa insuficiência para indicar com clareza o que há de menos admissível na celebração de Rilke, mais vale renunciar a dizê-lo de maneira puramente conceitual, mais vale fazer com que a lírica se compare a si mesma. Na serenidade lunar dos mais belos poemas de Trakl, onde a morte, como em Duíno, é igualmente um júbilo intenso; onde, no azul da noite moça, a natureza ressuma suavidade, e o homem responde à evocação da harmonia, o *pathos* da aceitação já parece pulsar além de toda contradição. E contudo... e contudo a glorificação — se se pode dizê-lo assim — não passa de uma surdina, de pura alegria íntima, certamente não por timidez — mas porque a retórica humanista cedeu ali toda eloqüência ao murmúrio da voz que celebra o verdadeiro Aberto, a mais larga das transformações, a que ultrapassa o homem para devolvê-lo ao ser.

Entretanto, os poemas de Duíno são uma linguagem irresistível. Sua ressonância triunfa da nossa mais estrita reserva. A celebração é demasiado insinuante. Deixemos às Mênades o gesto insano de destruir Orfeu... Pois essa lírica nos surpreende. Às vezes, quando a supúnhamos numa só via, ela parece desmentir-se. O elogio do humano se cala, ou se retira, e surge a imagem do sempre aberto, sinal — quem sabe? — do ser não mais cativo de nenhum ente:

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, Spricht,
.....
.....
Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, dass du sie unterbrischst.

A Terra se fala a si mesma, sem cessar, e se espanta da pobre interrupção dos homens. Mas quando, finalmente, o orgulho humano se abaixa, e o conceito se rende à luz mais forte do ser que lhe escapa na doação da infinita presença, convém que a crítica se antecipe à separação — e vá viver ela própria a audácia modesta da metamorfose.

Paris, agosto de 1967.

NUVEM CIVIL SONHADA

(Sobre a poética de João Cabral)

(excertos)

Modernidade da visão cabralina

Como todo poema de primeira grandeza, a *Fábula de Anfíon* continuará a suscitar interpretações e reinterpretações. Em lugar da veleidade de tê-la "decifrado" inteiramente, guardamos apenas a convicção (talvez infundada neste ou naquele ponto) de haver tentado compreendê-la *a partir dos dados do próprio texto.* Nosso entendimento poderá sem dúvida ser posto em causa, mas qualquer discussão será obrigada a articular-se neste mesmo terreno: o da soberana prova do texto. Esta, antes de todas as outras, tem que ser a disciplina — ou, para falar com Anfíon, a "respiração do deserto" — do crítico.

Podemos então delinear certas considerações gerais sobre o pensamento da *Fábula,* despregadas de qualquer particularidade do poema, nutridas somente pelo conjunto dos resultados da análise.

Vimos que o papel do acaso na geração do poema é, nos termos do "nosso" poema, de importância decisiva. Esta "parte da fortuna" na criação da poesia, tão tradicionalmente decantada (para louvor, ou para censura, como no caso de Platão), é reconhecida por João Cabral tanto quanto pelo Montaigne da passagem, por nós transcrita, sobre a inspiração e seu valor.

Ora, vimos também que já se quis interpretar o amor de Anfíon pelo deserto lúcido, o seu lamento diante dessa Tebas

filha do acaso, e finalmente o seu gesto de lançar a flauta aos peixes como prova de que o poeta *desaprecia* de modo absoluto a ação da fortuna — no entanto invencível. Para nós, não se trata exatamente (ou simplesmente) de um desapreço. João Cabral não se limita a inverter a estimação montaigniana. Sua atitude poderia ser melhor definida se a contemplássemos na perspectiva da história da cultura.

A própria citação de Montaigne ganha um sentido bem mais concreto se nós a repusermos em seu contexto de época, naquele atribuladíssimo século XVI em que a confiança renascentista na *virtù* já cedera bastante ao senso da contingência. Fortuna — essa figura freqüentíssima na iconografia maneirística — de certo modo suplantara *virtus;* o humanismo fizera um exame de consciência, e descobrira que a posição do homem no universo não era tão magnífica. Do homem? Pois se o universo mesmo vacilou na mente pré-galileana:

> *And new philosophy calls all in doubt;*
> *The element of fire is quite put out;*
> *The sun is lost, and the earth, and no man's wit*
> *Can well direct him where to look for it.*
>
> (John Donne)

Pouco a pouco, entretanto, a realidade humana deixa de constituir o ângulo privilegiado da análise filosófica. O desenfeitiçamento *(Entzauberung)* do mundo coloca o problema da contingência em outro plano. O barroco completará o processo de desantropomorfização. A *virtus* spinozista não é mais uma energia moral (ou amoral) como a sua homônima renascentista: é primordialmente uma "capacidade", uma tendência, um *conatus,* uma *força*. Para Spinoza, a casualidade é uma ilusão: não passa de um "asilo da nossa ignorância". Leibniz ensinará que as verdades de fato, em sua aparência contingente, escondem sempre as verdades de razão da harmonia preestabelecida. Mas o importante é que o racionalismo eliminou a concepção antropológica do problema do acaso. Aristóteles já não confundia a verdadeira noção filosófica

de azar *(autómaton)* com a manifestação da contingência na vida humana *(tyche),* com os "azares da vida". Quando "Fortuna" reaparece no pensamento contemporâneo, sobretudo na obra de Peirce, o conceito de acaso designa uma realidade objetiva, algo inerente à estrutura do real — e não as vicissitudes sofridas pelos empreendimentos humanos.

Mas a desantropomorfização de Fortuna teve outros efeitos: efeitos morais. Transbordando da esfera da situação humana, o acaso não pôde mais ser experimentado de forma puramente negativa ou puramente positiva. Inscrito na ordem do mundo, ele se fez objeto de uma axiologia menos definida, mais ambígua. O sentimento do acaso como sinal da indeterminação da natureza humana, da sua dependência em face de condições sempre mutáveis, entrou em convívio dramático com a inteligência do mesmo acaso como índice positivo da "abertura" da existência. Fortuna passa a ser oscilantemente encarada como correlato da liberdade ou como encarnação do caos. A idéia de contingência objetiva, despersonalizada, agrava e acentua as ambigüidades da apreciação quinhentista. O acaso não é capaz de ser aceito, nem repudiado, de forma unívoca.

É neste plano escorregadio que a visão da *Fábula de Anfion* apresenta o papel do imprevisto na criação poética, e por isso mesmo, nesse poema, o fenômeno da poesia exprime muito mais do que a sua especificidade: exprime uma concepção do ser e, dentro dela, uma determinada idéia da situação do homem. Isto é especialmente sensível na maneira pela qual o poema nos fala do *tempo.* Conforme verificamos, o tempo é nele uma dimensão louvada e renegada. O elogio do tempo criador (II, *c*) se justapõe à repugnância pelo declínio das obras humanas envolvido no processo de alienação (III, *a* e *b*). Esta ambigüidade transparece ainda na própria consideração do acaso, simultaneamente querido e recusado. As determinações temporais do segundo segmento da parte II demonstram a união íntima de acaso e tempo:

O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo *florescido*
da flauta extinta

.....

O florescimento do poema na "condensação" do acaso sobrevém num repente, mas essa emergência se dá contra um processo cumulativo, o lento "roer" da luta pelo poema. O *súbito* denota a irredutibilidade da natureza imprevisível da ação do tempo criador, e no entanto, como se viu durante a análise deste bloco, este instante imprevisível foi "caçado" pela tenacidade ascética de Anfíon.

Se refletirmos sobre esse paradoxo central da *Fábula,* constataremos que a ambivalência do acaso-inspiração é, na verdade, ambivalência do tempo. Anfíon é um homem que envida todos os esforços para conquistar o tempo e banir a ação da fortuna, e, não obstante, não só seu poema depende da indomabilidade do tempo, como seus próprios esforços parecem reclamá-la, parecem tender para ela. O combate de Anfíon consiste em *construir* esta abertura, em assumir o acaso, sem admitir rebaixar-se a sua simples vítima. É, portanto, uma homenagem implícita à autenticidade do tempo, isto é, à sua ocultação essencial como futuro.

Os antigos representavam o tempo sob duas formas. Como *Kairos,* a Oportunidade fugitiva, o tempo simbolizava, na figura de um jovem com asas e uma balança, o movimento único e precário da decisão; a mecha na sua testa indicava a necessidade de saber-se "agarrar as oportunidades pelos cabelos", sem hesitações fatais. Como *Aion* — o jovem com uma serpente enroscada no corpo —, o tempo era o emblema de um princípio gerador eterno e inesgotável. A expressão "tempo do mundo" no fragmento de Heráclito mencionado durante o exame da

parte III da *Fábula* se diz em grego "Áion": *Áion pais esti paizon...*, "O tempo-do-mundo é uma criança brincando". Assim, a Antigüidade visualizava o tempo-como-fuga e o tempo-como-criação, em duas imagens diversas e opostas.

Desde o fim da Idade Média, a representação de *Kairos* (cujo nome latino, *Occasio,* é do gênero feminino, como Fortuna) se identificou com a iconografia de Fortuna. Fortuna, a mulher que se equilibra em cima de uma esfera ou de uma roda flutuante sobre as ondas, conservou para a Renascença o símbolo da precariedade do destino. Mas a arte renascentista não ficaria nessa adaptação. Nos seus *Studies in Iconology,* Erwin Panofsky analisa a "pseudomorfose" pela qual o Renascimento (a princípio, ao ilustrar a alegoria do tempo dos *Trionfi* de Petrarca) se apropriou da imagem de Saturno — o devorador dos próprios filhos — para criar um novo símbolo: o do Ancião Tempo, potência *destruidora* e, no entanto, *reveladora através da própria destrutividade,* desmascaradora do erro e do crime *(veritas filia temporis).* A conversão de Saturno no velho Tempo foi propiciada pela semelhança entre *Kronos* (Saturno) e *Chronos,* advertida pela tarda Antigüidade. Os neoplatônicos sorriram à identificação de Saturno, pai dos deuses e dos homens, com o Tempo, o "pai de todas as coisas", de Píndaro. Os eruditos da época das Invasões conferiram ao deus dos melancólicos a serpente, atributo de *Áion;* inversamente, o caráter devorador de Saturno foi equiparado à ação do "dente do tempo", do "comedor das coisas" *(edax rerum)* ovidiano. No entanto, a motivação mais forte da pseudomorfose foi, é claro, a acentuação cristã do sentimento da caducidade do mundo terreno, levado a um nível agudo na época "outonal" de Petrarca.

Se acrescentarmos à ênfase na destruição o substrato "messiânico" da cultura ocidental cristã, herdeira do senso do profético, do prospectivo — do senso bíblico da História — compreenderemos por que Panofsky opõe à dicotomia clássica de *Kairos* e *Áion* (tempo fugitivo / tempo criador) a síntese moderna do Áion antigo e do Saturno pós-clássico. Aos olhos da sensibilidade moderna, o tempo-destruição e o

tempo-revelação são duas faces de um mesmo fenômeno. Na iconografia como na religiosidade, a ambivalência do tempo mergulha nas raízes da nossa civilização.

Anfíon, que luta contra o tempo sem deixar de exigi-lo, encarna essa atitude complexa. Não se rendendo ao tempo, ele vence o risco do inautêntico e converte a paixão da caducidade e o senso do imprevisível em lucidez existencial. Quando Zaratustra (na parte III, capítulo "Da Visão e do Enigma") depara com o pastor oprimido pela serpente que lhe entrou pela boca, ele o aconselha a morder a cabeça do réptil. Feito o que, a repugnância pelo tempo-destruição vira aceitação ativa do mesmo tempo como horizonte do ato criador. O pastor se "super-humaniza"; a serpente se transfigura em Áion (não é à toa que Áion, como o próprio Zaratustra, é de origem iraniana). O tempo aceito é o tempo conquistado. Anfíon se move no campo de Zaratustra.

O amor ao deserto simboliza a impossibilidade de viver o tempo sem passar pela experiência de combatê-lo. O deserto é *ávido* e, portanto, pura esperança de fertilidade, mas nenhuma fertilidade seria aceitável como simples dom incondicionado, sem a disciplina que o mereça. O ermo é, assim, negado e querido a um só tempo. Interpretando a visão-do-mundo judaica em *Before Philosophy,* Henri Frankfort relaciona o nomadismo hebreu com a ambivalência do mito da terra prometida e da travessia do deserto. A utopia hebraica é simultaneamente amada e rejeitada. A idéia de um deus único e transcendente, negação radical de todo o existente, senhor distante e imperscrutável, tornou-se a contraparte de uma extraordinária elevação do indivíduo, de um reforço inaudito da sua consciência moral e do seu senso de responsabilidade. O homem responde à distância de Jeová com o orgulho do povo eleito e com a vontade férrea de seus guias. Do mesmo modo, o Anfíon pouco helênico (talvez... dórico) de Cabral reage à irredutibilidade do tempo-acaso pela intransigência da ascese no deserto. Assim como o hebraísmo é a eticidade antiga em sua forma mais pura. Anfíon é o mo-

ralismo da inspiração, a busca da autenticidade da existência através de uma poética do dever: de uma *po-ética.*

Em última análise, e sempre através de um discurso sobre a criação lírica, a *Fábula de Anfíon* é uma meditação ética em face do problema do tempo — uma reflexão moral contra o fundo de uma ontologia moderna, baseada no senso da profundidade da relação ser / tempo. Na poesia cabralina, motivação ética e motivação cognitiva compõem um impulso unitário. Foi o que a crítica percebeu quando Eduardo Portella (em ensaio hoje incluído em *Dimensões I,* Rio, 1958) falou da atitude "raciovitalista" de João Cabral.

O ataque do acaso representa a natureza implacavelmente aberta do tempo, que entretanto é um *dever* experimentar de forma ativa, enfrentando o imprevisto como cena da Decisão. É preciso construir a esperança sem esquecer que ela *não* pode ser certeza. A ética (v. Kant) não pode alimentar-se da promessa de prêmios. Porque o tempo da utopia é súbito e imprevisível, nem por isso o dever deixa de se impor, e só nele o homem encontra, senão a felicidade, pelo menos a si mesmo. Boa ou ruim, Fortuna não o fará sem que ele próprio também se faça. Assim Anfíon assumirá o soar da flauta, que não depende apenas dele. Como o Pompeu de *Antony and Cleopatra* (ato 2, cena 6), ele poderia dizer ao jogo-do-mundo, que o supera, mas não o anula:

> *Well, I know not*
> *What counts harsh Fortune casts upon my face,*
> *But in my bosom shall she never come,*
> *To make my heart her vassal.*

A expansão da poética da autenticidade

Já sugerimos que a *Fábula de Anfíon* recupera e enriquece os elementos da visão-do-mundo presente em *O Engenheiro;* falta apontar as áreas de articulação entre a *Fábula* e os dois outros "painéis" do volume *Psicologia da Composição.* Essas áreas são decisivas, e dão ao tríptico uma notável coesão de pensamento. Finalmente, resta mostrar que a concepção da época de *Psicologia da Composição* (1947) subsiste

na poesia posterior de Cabral: é o que tentaremos com uma referência a *Uma Faca só Lâmina* (1956) e um breve aceno aos poemas "sociais" do Capibaribe. Em consideração ao comprimento deste ensaio, essas indicações deverão ser bastante sintéticas; não será possível acompanhar a sucessão das imagens (ainda que sem esgotá-las) como se fez com as da *Fábula.* Tampouco reproduzimos o texto integral desses poemas; o leitor o encontrará no volume *Duas Águas* (ed. José Olympio, Rio, 1956), nos *Poemas Escolhidos* (Portugália ed., Lisboa, 1963) ou na *Antologia Poética* (Ed. do Autor, Rio, 1965).

À primeira vista, a *Psicologia da composição* é o amadurecimento da *Lição de Poesia* de *O Engenheiro.* Nestes poemas, em contraste com a *Fábula,* a criação poética é predominantemente vista do ângulo do criador, e não no da criação em si mesma. O criador não é mais um personagem em terceira pessoa (como Anfíon); é uma "falsa" terceira pessoa, um *alter ego* que chega a ser tratado por tu *(Lição de Poesia),* ou simplesmente o próprio ego, como na *Psicologia* —

> Saio *de meu poema*
> *como quem lava as mãos*

— (onde, aliás, surgirá também a segunda pessoa, nas partes III e IV). Além disso, a narrativa não é contínua, como na *Fábula.* Em vez de uma série cronológica, a *Psicologia* oferece oito aspectos não cronológicos do fenômeno poético. O título do poema se justifica plenamente. Se o tema explícito é, como na *Fábula,* o processo criador, a estruturação lírica é toda outra. A experiência é a mesma, idem, o ideal professado; aqui, contudo, o apólogo e seu dramatismo cedem a uma exposição menos tensa — não se evoca o combate, e sim a consciência do lutador.

A primeira parte nos põe diante da "saída" do autor de seu poema. Esse êxito (no sentido etimológico) tem um claro valor lustral, mas não há sequer vestígios da tradicional "celebração" do poema recém-nascido. O motivo da sobrevivên-

cia da poesia (*Fábula,* II, c) é abordado com impecável sobriedade:

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
Cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
antigo, que o ar já preencheu,

talvez, como a camisa
vazia, que despi.

Quanto às *conchas,* vestígio e materialização do agir poético, elas procedem diretamente da *Fábula,* I, e.

Mas a segunda parte se vincula mais globalmente ao motivo anfiônico do deserto. Em matéria de afinidade com a *Fábula,* as imagens não poderiam ser mais óbvias (com a só exceção de *fonte,* que inverte o seu valor em FA, I, b, passando a um plano negativo). Mas como não estamos mais no terreno mítico, o deserto se transfere para o *papel:* para "esta folha branca" do concretíssimo ato de escrever. O vocabulário de Anfíon viajara da página para a cena mítica do seu ermo; agora, é o poeta que se instala no deserto-papel.

Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse.

Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte
cessa toda fuga;

como não há fuga
nada lembra o fluir
do teu tempo ao vento
que nele sopra o tempo.

Paralelamente, sublinhemos o parentesco com as peças de *O Engenheiro,* e especialmente com a *Pequena Ode Mineral.* Como nesse livro, o *sonho* (na 1ª estrofe, não reproduzida) anda de mãos dadas com a nitidez e a precisão poéticas. Como na *Pequena Ode,* a lucidez da obra é uma vitória sobre o tempo-dispersão. A diferença *teu* tempo / o tempo se conforma perfeitamente à figura complexa da temporalidade na experiência de Anfíon: a fugacidade da existência não incrimina o tempo em si, mas o tempo desagregador da inautencidade.

A terceira parte focaliza o tema da mineralização, qualificativo inerente ao deserto. A sétima parte o retomará, para dizer que todos os entes "são minerais",

quando em estado de palavra.

Mas os elementos específicos da terceira seção são dignos do maior interesse. As duas estrofes entre parênteses, por exemplo, marcam muito bem que, se a mineralização é uma ascese, uma purificação moral —

Neste papel
logo fenecem
as roxas, mornas
flores morais;
todas as fluidas

flores da pressa;
todas as úmidas
flores do sonho.

— que elimina tanto a irresponsabilidade quanto a inspiração sem crítica, entre as "flores da véspera", ou seja, a vida antes da ascese-criação, e a vida após poema, não pode haver simples continuidade. A "jovem manhã" transfigura com violência o vivido antes da decisão.

Na quarta parte, o deserto encontra seu limite:

O poema, com seus cavalos,
quer explodir

teu tempo claro; romper
seu branco fio, o cimento
mudo e fresco.

Mais uma vez, o conjunto imagístico espelha a *Fábula*, cujas partes II e III são *enjambées* por esta seção, enquanto a persistência noturna do "fio de mel" (quinta seção) nos remete ao segmento FA II, c. O.M. Garcia já anotara a origem de

Vivo com certas palavras
— abelhas domésticas.

na *Lição de Poesia*. Em diversos pontos, a *Psicologia* aparece como uma espécie de "ponte" entre *O Engenheiro* e o poema da Anfíon.

A lapidarmente bela sexta seção é um modelo acabado do ideal cabralino da poesia consciente. Segundo as duas últimas estrofes —

... a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,

aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes.

— o triunfo total da lucidez enquanto não-acaso é *sempre* impossibilitado; nas "mãos enormes", quer dizer, no poeta mesmo, Fortuna "dribla" a atenção, edificando nessa ruptura uma dialética entre a trama lúcida e a ação de surpresa do mundo. Finalmente, a oitava parte —

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.

— pode ser lida como uma explicitação do caráter *frutífero* da ascese do deserto. Ela briga, com inteira lógica, o motivo anfiônico da *fome*, da ávida aridez que agora se converte na

potência evaporadora do papel. E o combate do deserto contra a inautenticidade da vida, na forma do laconismo e da autoconcentração —

> .....
> *onde foi maçã*
> *resta uma* fome;
>
> *onde foi palavra*
> *(potros ou touros*
> *contidos) resta a severa*
> *forma do* vazio

— articula uma reverência final à criatividade do tempo:

> *Enquanto na ordem*
> *de outro pomar*
> destila o tempo
> palavras maduras.

Anfíon buscava um ideal de poesia (e de existência) como forma não-passiva de inserção no processo da realidade. Para tanto, fixou-se uma disciplina feroz. A *Psicologia da Composição* — onde o motivo existencial transparece de maneira mais direta, em detrimento do plano propriamênte ontológico, mais presente na *Fábula* — subentende a moralidade da poesia. O rigor espartano, as qualidades éticas transferem-se do poeta para a poesia, do homem em luta para o *resultado* do seu combate, isto é: o poema. Daí a gênese do poema não ser evocada em suas tensões; a gesta da criação é agora contemplada longe do instante de seu drama.

Porém a poesia não pode ser moral de forma apriorística; a afirmação da sua eticidade se refere apenas a isso que ela pode *tornar-se* moral. O ético não pode ser dado. Em conseqüência, com a *Antíode,* João Cabral emigra da ascese do poeta *(Fábula de Anfíon)* para essa *ascese da poesia* sem a qual a presunção da *Psicologia* e o amálgama autenticidade poética / autenticidade existencial não ganham fundamento.

A base de semelhante purificação é o refúgio do ornamental. A poesia "inspiratória", evitando "o estrume do poe-

ma" é uma falsa pureza; esse pudor a compromete com o verdadeiro vício, a rotina da inautenticidade.

Como não invocar o
vício da poesia? O
corpo que entorpece
ao ar de versos?

.....
.....

Fome
de morte, freqüentação
da morte, como de
qualquer cinema.

O dia? Árido.
Venha, então, a noite,
o sono. Venha,
por isso, a flor.

Venha mais fácil e
portátil na memória,
o poema, flor no
colete da lembrança.

O mundo "ajustado" (colete da lembrança), o cotidiano impessoal (qualquer cinema) materializam o inautêntico. A poesia bálsamo, cúmplice da angústia, serviçal da opressão, será destruída, em sua "lânguida horticultura", pela poética antidecorativa. Esta resgatará "flor" do reino da "delicadeza":

(Te escrevo:
flor! Não uma
flor, nem aquela
flor-virtude — em
disfarçados urinóis).

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como
manhãs no tempo.

— assim como será capaz de dignificar o "repugnante", tratando as "fezes" como se fossem flor:

Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve

contando com suas
breves.

Nem é preciso acrescentar que essa "genealogia da poética", apresentada como evolução de um dado poeta, é igualmente uma crítica severa a toda parnasianização da lírica, num debate intransigente com o peso morto da literatura (pseudo)tradicional. O *ego* da *Antiode* não é pessoal; é a consciência aguda do poeta moderno e do radicalismo da nova lírica.

Nossa conclusão a respeito do tríptico de *Psicologia da Composição* é fácil de deduzir. O "patamar" constituído por esse volume na história do verso cabralino se define efetivamente pela presença de uma "poesia da poesia", mas isto *absolutamente* não significa que aí prevaleça um lirismo "abstrato", afastado da realidade, ainda que para desembocar na condenação deste pretenso isolacionismo. A poesia da poesia de João Cabral é uma estratégia ambígua, onde o poder de acurada descrição do processo criador se desdobra em reflexão ontológica e existencial. Ao mesmo tempo, é claro que tanto a "fenomenologia do poético" quanto a reflexão "filosófica" se dão em caráter genuinamente *artístico,* ou seja, em linguagem simbólica (não científica), sem prejuízo algum das componentes emocionais e efetivas da comunicação estética. Supor que não seja assim é não só privar-se da riquíssima mensagem dessa poesia, como desentender, na obra de um grande poeta brasileiro, a manifestação do que há de mais peculiar na melhor tradição do lirismo moderno: a confluência da sua vocação filosófica — de sua condição de "poesia do mundo" — e do senso de autonomia da obra de arte.

A unidade de pensamento das peças do tríptico não impede que haja diferenças sensíveis entre elas; é possível ler,

na sua estruturação diversa, as particularidades de perspectiva. Frente ao sinfonismo mais complexo da *Fábula,* os dois outros poemas são menos "ontológicos", e mais concentrados na dimensão *existencial;* neles, aborda-se menos o jogo do mundo do que o tema da autenticidade da poesia-existência. Como as duas coisas vão ligadas, a diferença da poesia é apenas uma questão de ângulo ou de foco; abaixo dela, passa a imbricação profunda dos três "painéis". Mas o foco "menor" do motivo da autenticidade existencial situa a área da *Psicologia* e da *Antiode* num plano distinto do motivo homem / ser que prevalece na *Fábula.*

O DIA EM QUE NASCI MOURA E PEREÇA[1]

A Odylo Costa, filho
e à memória de Manuel Bandeira

O célebre soneto

1 O dia em que na[s]ci moura e pereça,
Não o queira jamais o tempo dar;
Não torne mais ao Mundo, e, se tornar,
Eclipse nesse passo, o Sol padeça.

5 A luz lhe falte, o Sol se [lhe] escureça,
Mostre o Mundo sinais de se acabar,
Na[s]çam-lhe monstros, sangue chova o ar.
A mãe ao próprio filho não conheça.

10 As pessoas pasmadas, de ignorantes,
As lágrimas no rosto, a cor perdida,
Cuidem que o Mundo já se destruiu.

Ó gente temerosa, não te espantes,
Que este dia deitou ao Mundo a vida
mais desgraçada que jamais se viu!

foi atribuído pela primeira vez a Camões pela edição do Visconde de Juromenha (1860). Na concisão deste ensaio, apreciaremos somente alguns aspectos da sua tessitura fônica e retórica específica, sem prejuízo do que sobre esses mesmos versos tenham a dizer análises que (a exemplo dos recentes estudos de Jorge de Sena) os considerem no conjunto das *Rimas,* isto é: em relação ao sistema da lírica de Camões em geral ou, mais particularmente, ao domínio do soneto camoniano.

O dia em que nasci moura e pereça é um soneto clássico, de metro uniforme (decassílabos regulares, notando-se apenas uma leve diérese no v. 7: "... sangue chova / o ar") e esquema rímico canônico (abba/abba/cde/cde), embora, naturalmente, nada "parnasiano" (o poema só ostenta três rimas ricas: acabar/ar, ignorantes/espantes, perdida/vida). Já a divisão lógico-sintática tem caráter menos clássico. Apesar dos pontos no fim das duas quadras (v. 4 e v. 8), toda a oitava mais o primeiro terceto constituem um período único (misto, dominado por orações coordenadas quase todas assindéticas). Os versos 1-3 exprimem os votos de *antianiversário* pessoal do ego lírico —

> O dia em que nasci moura e pereça
> Não o queira jamais o tempo dar;
> Não torne mais ao Mundo (...)

engendrando *ipso facto* uma série de subjuntivos (moura, pereça, queira, torne) que se encadeiam em profusão (padeça, falte, escureça, mostre, nasçam, chova, conheça, cuidem) depois da condicional (se tornar). Somente com o último terceto aparece um segundo período, composto exclusivamente por subordinação, e onde o modo verbal trocará o subjuntivo pelo imperativo (não te espantes) e pelo indicativo (deitou, viu). Assim, esses versos confirmam plenamente as observações de Helmut Hatzfeld,[2] segundo as quais a arquitetura *maneirista* do soneto camoniano, desobedecendo à praxe renascentista de separar logicamente a oitava do sexteto final, e de converter as quadras em "quadros" autônomos, propende a um modelo de *enlace:* bem maneiristicamente, Camões funde e mistura o que o petrarquismo da Renascença costumava isolar.

O primeiro verso é um decassílabo heróico de quatro acentos (2ª, 6ª, 7ª e 10ª sílabas):

> O DI/a em que nasCI /// MOUrA e peRE / ça

o segundo membro, bem individualizado por suas extremidades tônicas, contrasta duas vezes com o primeiro: no sentido

(morrer, perecer, antônimos de nascer) e no timbre (aos agudos ii do primeiro membro sucedem as sonoridades escuras e graves do ditongo, mOUra e dos ee fechados de pErEça. Essa dupla antítese é reforçada pela natureza compacta dos significantes do segundo membro, unidos quer pela aliteração (mouRA, peReça), quer pela sinonímia dos dois verbos.[3]

Conquanto seja também um decassílabo heróico, o verso 2 apresenta uma cadência bem diversa da do primeiro: acentos na 3ª, 6ª, 8ª e 10ª síls. A função dessa diversidade é dar relevo musical à obstinação do voto amargo do poeta, obstinação igualmente sensível no destaque do advérbio (ja*mais*, um timbre aberto assediado pelos ee de q*ueira* e t*empo*), na rima interna dos versos 2 e 3:

> Não o queira jaMAIS o tempo dar;
> Não torne MAIS ao Mundo, e, se tornar,

e, ainda, na própria retomada do ritmo 2ª/6ª/10ª — depois do eloqüente desvio do v. 2 — no terceiro verso.

Mas este novo Jó não se limita a exorcizar a volta do seu dia natalício; chega a conferir ao seu exorcismo uma aura apocalítica, conclamando prodígios e flagelos, se esse dia aziago ousar volver. Todo um aparato retórico entra em ação para a visualização de tais cataclismos. Dele fazem parte: a ordem das palavras e das idéias (anástrofe nos vs. 4, 6 e 7; inversão da ordem lógica no v. 5); a forte isorritmia dos primeiros versos "apocalíticos" (vs. 3, 4 e 5), todos acentuados na 2ª, 4ª, 6ª e 10ª síls., ou seja, todos construídos sobre uma tríade iâmbica (—'/—'/—'); a aliteração, por efeito das oclusivas labiais surdas imediata ou mediatamente seguidas de sibilantes também surdas, no v. 4 —

> Ecli*ps*e ne*ss*e *p*a*ss*o o *S*ol *p*adeça.

e por efeito do lambdacismo, no seguinte —

> A *l*uz *lh*e fa*l*te, o So*l* se *lh*e escureça,

verso, aliás, admiravelmente expressivo pela distribuição dos timbres (aberto/fechado/aberto/aberto/fechado), que consti-

tui verdadeiro emblema fônico da súbita passagem de luz a sombra, e de sombra a luz, de um eclipse:

A lUz lhe fAlte, o SOl se lhe escUrEça
a f a a f f

enfim (sem que, no entanto, essa enumeração seja exaustiva), o confronto rítmico dos últimos dois versos da evocação escatológica. No verso 7,

Nas/çam-lhe *mons*/tros, *san*/gue *cho*/va o ar

a antecipação da primeira tônica, dando origem a uma forte diferenciação dos cola — enquanto o primeiro cólon soma um troqueu a um poderoso dátilo *(nas/çam/lhe),* o segundo é trocaico (_ ˘ / _) — denuncia o paroxismo alcançado pela visão apocalítica, agora sangrentamente teratológica. Ora, em seguida a esse veemente golpe rítmico, o verso 8, clímax da subversão da natureza, retornará significativamente à marcha iâmbica (acentos na 2ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª) que rege metade do soneto (vs. 1, 3, 4, 5, 8, 10 e 12).

Vivido como é, todo esse *pereat mundus,* não passa de uma *hipotipose:* de uma descrição concreta, visualizante, do experimentado ou do imaginado. Hipotipose claramente destinada a ilustrar o conhecido topos do "mundo às avessas",[4] pois os eventos conjurados pelo poeta são todos — em si ou no contexto — *adynata,* impossibilia, violências à ordem cósmica, prodígios. E isso muito naturalmente, porque o seu desejo inicial de "cronocídio" — seu voto de antianiversário — já era vontade de quebrar a lei natural. Não é à toa que a índole *escatológica* da evocação imaginária:

Mostre o Mundo sinais *de se acabar*

repete a referência cósmica da imprecação de abertura:

O dia em que nasci (...)
.....
Não torne mais *ao Mundo,* (...)

O anticlímax do *pereat mundus* ocupa o primeiro terceto. A energia concretizante da hipotipose continua a se fazer sentir, vincando com timbres abertos (e discreta aliteração) o espanto das gentes (As *p*essoas *p*AsmAdAs, de ignorantes / As lÁgrimAs...); com os oo fechados, seu perplexo palor (As lágrimas no rOsto, a cOr perdida); e com o impulso datílico do início do verso 11 (análogo ao do v. 7), e seus uu nasais ou umedecidos, o sentimento pânico da ruína do universo (CUIdem que o MUNdo já se destrUIU).

Mas o senso musical de Camões guardou para a coda do soneto novas, mais finas sutilezas de elocução. Com que maestria o terceto final suaviza as dentais aliteradas da oração principal, em prótase,

> Ó gen*t*e *t*emerosa, não *t*e espan*t*es,

alternando-as com os dd da oração causal, em apódose —

> Que es*t*e *d*ia *d*ei*t*ou ao Mun*d*o a vi*d*a
> Mais *d*esgraça*d*a que jamais se viu!

À apódose, ensina dona Retórica, compete resolver a tensão criada pela prótase: ela é a *sententiae clausula,* o fecho da frase — e desfecho do suspense criado por essa *pendens oratio,* a prótase. Camões se vale da cláusula *métrica* que é o último terceto para garantir uma intensa liricização da apódose constituída pelos vs. 13-14. Nas duas orações abrangidas por tais versos, as três palavras-chave do soneto reaparecem juntas:

> Que este *dia* deitou ao *Mundo* a vida
> Mais desgraçada que *jamais* se viu!

Ao mesmo tempo, a pungência da confissão pessoal, avivada pela rima interna e assonância do último verso (mais/jamais; ais/ada), adquire notável relevo rítmico: pois esse mesmo último verso, tão dolentemente exclamativo, é o *único* decassílabo *sáfico* do soneto. Quando o poema pressago alude à vida funesta, o estranho voto de antianiversário revela seu cerne anímico: a consciência saturniana[5] do poeta que se sa-

be condenado a um destino de erros e mágoas, tormentos e infortúnios. O soneto cronocida está sob o signo de... Chronos-Saturno, deus dos melancólicos. E o saturnianismo, por sua vez, não é senão a máscara daquele *pathos* merencório inerente ao espírito *maneirista,*[6] de que o pseudo-renascentista Camões foi, na lírica como na épica[7], ao lado de Tasso e Montaigne, Shakespeare e Donne, um dos mais altos intérpretes literários.

Bonn, janeiro de 1972.

NOTAS

1 Reproduzimos a lição da *Obra completa* editada pelo Prof. Antônio Salgado Jr., Rio: Aguilar, 1963, p. 543. Na edição Sá da Costa, é o soneto nº 195.

2 HATZFELD, Helmut: "El estilo manuelino de Camões", in *Estudios sobre el Barroco.* Madri: Gredos, 1964, pp. 208-213.

3 Sinonímia de amplificação acústica e emocional. Ver, a propósito, Heinrich Lausberg: *Elemente der literarische Rhetorik.* 2ª ed., Munique: Max Huber, 1967, §283.

4 Sobre esse topos, ver as considerações hoje clássicas de Ernst Robert Curtius, in *Literatura européia e Idade Média latina* (trad. do alemão), Rio: Instituto Nacional do Livro, 1957, cap. V, 7; e também Augusto Meyer: *Camões, o Bruxo e outros ensaios.* Rio: Livr. São José, 1958, pp. 69-82. Lembremos de passagem a agudeza pioneira de *Camões, o Bruxo* no terreno da estilística do estrato fônico em Camões.

5 Peço emprestado o adjetivo — a meu ver insubstituível na caracterização da personalidade poética de Camões — à argúcia de Jacinto do Prado Coelho, in *A letra e o leitor.* Lisboa: Portugália, 1969, p. 21.

6 Sobre o fundo cultural e psicológico da estética maneirista, ver Arnold Hauser: *Il Manierismo — la crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna* (trad. do alemão), Turim: Einaudi, 1965, parte 1ª. Sobre a melancolia, humor saturniano, e seu papel na arte maneirista (especialmente no estilo tardio de Michelangelo), ver Erwin Panofsky: *Studies in Iconology,* Oxford Univ. Press, 1939, caps. III e IV (cruciais as observações de Panofsky acerca da fusão de Cronos com chronos, com que a Idade Média alterou a figura do Saturno pagão). Sobre o maneirismo literário em particular, ver, de Riccardo Scrivano: *Il Manierismo nella Letteratura del Cinquecento.* Pádua: Liviana Ed., 1959 e *Cultura e Litteratura nel Cinquecento,* Ed. dell'Ateneo, 1966, pp. 229-313. Convém não esquecer que em certos grandes "barrocólogos" co-

mo Hatzfeld, o conceito de maneirismo, de conotações ainda pejorativas, repousa na negação da autonomia histórica do estilo (essa valoração depreciativa não se nota, é verdade, na análise do lirismo camoniano supracitada; mas é que para Hatzfeld (op. cit., p. 241), o estilo de Camões é protobarroco — o que prova, "a contrario", o sabor pejorativo da noção hatzfeldiana de maneirismo, aliás, manifesto à p. 56). Os trabalhos de Hauser ou Scrivano mostram que a literatura maneirista constitui estilo independente, em vez de simples degenerescência do classicismo renascentista.

Um dos sinais mais reveladores da cosmovisão maneirista de Camões — a ambivalência ideológica e axiológica d'*Os Lusíadas* — foi sagazmente estudado por Celso Lafer em "O Problema dos Valores n'Os lusíadas". *Revista Camoniana*, vol. 2, 1965, Instituto de Estudos Portugueses da Univ. de S. Paulo. O autor não usa o conceito de maneirismo, porém sua análise, tão acurada quanto fina, a ele conduz.

A INTERPRETAÇÃO ESTILÍSTICA DA PINTURA CLÁSSICA

(um desafio para o método formalista)

A Afonso Arinos de Mello Franco.

O dossiê da caracterização historiográfica do maneirismo comprova a dependência da *Formanalyse* do estudo culturalista no que concerne à introdução de novos períodos estilísticos na história da arte — períodos a que Wölfflin não concedia um *status* autônomo. Entretanto, as carências da análise formal se manifestam *dentro mesmo da periodização wölffliniana.* Tomemos, por exemplo, no campo da pintura, a própria sucessão dicotômica predileta de Wölfflin: a passagem do estilo clássico do Cinquecento para o barroco. Vejamos se essa contraposição – mesmo em termos de puras categorias visual-formais – efetivamente prescinde, em todas as suas implicações, do auxílio de motivos culturais.

Como é bem sabido, Wölfflin distingue energicamente o estilo barroco, arte da profundidade, do da Alta Renascença, baseado na primazia do plano. No entanto, não dissimula a natureza paradoxal dessa "vontade do plano" da pintura cinqüecentista (aqui, é preciso dizer "cinqüecentista" e não, como seria natural, "quinhentista", porque o termo "Cinquecento", enquanto sinônimo de Alta Renascença ou de classicismo quinhentista, só vale plenamente para as duas primeiras décadas do século XVI, cuja maior parte não foi clássico-renascentista, e sim *maneirista*). Tanto a introdução dos *Grundbegriffe* quanto o prólogo do segundo capítulo precisam que o estilo clássico, que "dispõe as partes em planos paralelos", em "fatias sucessivas paralelas" à superfície, se

distingue da pintura "primitiva", quatrocentista, pelo domínio do escorço e pela ciência do aprofundamento da cena. Em outras palavras: o estilo clássico, que prefere a "composição por *planos*", é nem mais nem menos o estilo do período em que se consuma — depois das tentativas incoerentes dos "primitivos" — a posse perfeita da representação pictórica do espaço tridimensional; logo, da *profundidade*. Será necessário o advento do barroco para que essa lei do paralelismo dos planos (planimetria) seja revogada por uma composição fundamentalmente interessada em "conduzir o olhar da frente para o fundo" do espaço figurativo, ou seja: interessada em fazer valer a profundidade em si mesma, e não mais enquanto simples desdobramento de planos regidos por seu paralelismo em relação à superfície do quadro. Quanto à pintura maneirística — que Wölfflin só vê como estilo compósito, heterogêneo, sem reconhecer na sua desagregação do espaço o selo de uma personalidade artística própria — não passa de uma transição: na linhagem dos pintores da Antuérpia, p. ex., o maneirista Bruegel justapõe a planimetria de Patinir (clássico) à visão hiperbolicamente "profunda" de Rubens (barroco).

Já o estilo do Quattrocento "procurou antes escapar às exigências do plano que explorá-las". Esta frase de Wölfflin afirma claramente que os "primitivos", independentemente de todo problema "técnico", qualquer que fosse o grau da sua competência em matéria de representação do espaço sensível, foram animados por uma vontade estilística *diversa* do ideal planimétrico perfilhado pelo classicismo subseqüente. Se, porém, essa diferença entre a primeira e a alta Renascença, entre o Quattrocento e o Cinquecento, não se deve à "imaturidade" da fase mais antiga, como explicar essa partição do bloco "arte renascentista" (Quattrocento + Cinquecento)? Conforme verificamos, a teoria da sucessão cíclica, em que a cada período "clássico" (tetônico) se segue forçosamente um "barroco" (atetônico), não só não descreve a passagem arte "primitiva"/arte clássica como é *desmentida*

por ela, uma vez que o *a*tetonismo quatrocentista precede, em vez de suceder, o tetonismo do Cinquecento.

Temos, portanto, dois enigmas historiográficos irresolvidos pela Formanalyse pura: a) por que, em sua evolução, a Renascença *contraria* o ritmo evolutivo ilustrado pela própria seqüência Renascimento/barroco?; e — mistério dos mistérios — b) por que a *Alta* Renascença, havendo conquistado o segredo da plena figuração do espaço tridimensional, colocou seu acento estilístico na composição por planos, em lugar de privilegiar a composição em profundidade? Dadas as múltiplas conexões de (a) e (b), não é difícil constatar que esses dois problemas são, a bem dizer, dois aspectos de um só: o enigma da gênese do estilo clássico cinqüecentista. Nosso objetivo é justamente indicar como a sua obscuridade se reduz, de maneira considerável, quando a análise das formas visuais interroga conscienciosamente o horizonte cultural da época em apreço (sécs. XV-XVI).

Para tanto, contudo, não precisamos abandonar essa atenção às realidades visuais que Wölfflin demonstrou ser tão instrutiva. Em conseqüência, comecemos — recuando os limites iniciais da era estudada, e deixando momentaneamente de lado a Alta Renascença — por fixar a *natureza específica do espaço quatrocentista,* confrontando-o com os seus predecessores. As magistrais pesquisas de E. Panofsky nos ensinaram a ver, na perspectiva do Quattrocento italiano ou flamengo, o termo de uma longa metamorfose de simbolização plástica do espaço. Recapitulemos seus principais momentos.

O espaço em perspectiva do século XV apresenta três características básicas: 1) representação ilusionística da natureza; 2) homogeneidade — trata-se de um espaço unificado e contínuo — e daí, mensurabilidade; e 3) infinitude. Em essência, éste foi o módulo espacial utilizado pela pintura ocidental até o cubismo. *Mas essas três características de base tinham antecedentes* historicamente *diversos.* O *ilusionismo* do espaço quatrocentista fora antecipado pela pintura antiga, enquanto a sua *homogeneidade* e a sua *infinitude* provinham,

ao contrário, da arte medieval. Vamos esclarecer rapidamente essas duas afirmações.

A superfície do espaço em perspectiva é sempre uma espécie de janela imaginária. "Perspectiva" significa "ver através". *Lato sensu,* perspectiva é "a capacidade de representar os objetos, juntamente com a porção do espaço em que se encontram, de tal modo que a imagem do suporte material da representação seja completamente substituída pela imagem de um plano transparente, através do qual julgamos contemplar um espaço imaginário, que inclui todos os objetos dispostos em aparente sucessão e que não é limitado, mas somente seccionado, pelas margens do quadro" (Panofsky). Nessa obliteração do suporte (real) em proveito da imagem (irreal) reside a natureza *ilusionista* da perspectiva.

O espaço figurativo da tarda Antigüidade — tal como se pode contemplá-lo nos afrescos de Pompéia, ou na recém-descoberta pintura funerária de Paestum — era dotado de perspectiva. Todavia, em contraste com o espaço quatrocentista, não era nem homogêneo, nem infinito. Panofsky o define como um "agregado de corpos e de vazios, ambos finitos". "Agregado", isto é: ausência de unificação do espaço, que, pela mesma razão, não era mensurável. Por esse motivo é que os antigos, embora conhecessem perfeitamente as peculiaridades da sensação ótica, nunca elaboraram *sistemas* perspectivos equivalentes às construções renascentistas.

A ruptura cultural das Invasões feriu mortalmente o ilusionismo greco-romano, que a pintura paleocristã assimilara; a perspectiva desapareceu, sobrevivendo apenas — e mesmo assim *residualmente* — na arte bizantina. Com a sua desintegração, a pintura ocidental deixou de ser a "janela" metafórica; deixou de "ver através" da superfície da tela ou do muro. O primeiro grande surto pictórico da Idade Média — a pintura mural românica, realizadora dos soberbos afrescos de Saint-Savin, Vic, Tavant, Berzé-la-Ville ou de San Clemente de Tahull — adotou "uma estética plotiniana" (P-H. Michel): uma estética que, por desprezo cristão dos sentidos, tivesse

adotado a teoria de Plotino (*Enéada* segunda, 1. VIII) segundo a qual os objetos distantes parecem pequenos devido à impotência do olhar. No entanto, se os olhos físicos são fracos e errôneos, "os olhos da alma" — diria Prudêncio no séc. IV — "têm a vista penetrante". A arte cristã preferiu, naturalmente, representar a visão dos olhos da alma a figurar as sensações do olhar terreno.

Como, porém, os olhos da alma não são fracos, nem comunicam sua fraqueza aos objetos que contemplam, a pintura religiosa *aboliu a profundidade.* Reduzindo o espaço às dimensões da plana superfície, eliminando ou estilizando os fundos, o modelado, o *dégradé,* o claro-escuro, etc., o estilo românico purgou a pintura de tudo o que pudesse oferecer a impressão geral do relevo dos corpos, de tudo o que pudesse sugerir a fuga do olhar para o longe ou para o obscuro. A "claritas" impecável das suas figuras hieráticas, sobrenaturais (em si ou em sua significação), reconhecia francamente a realidade da superfície, em detrimento do ilusionismo.

Paradoxalmente, foi essa renúncia à perspectiva que dotou o espaço ocidental de uma das suas qualidades essenciais: a *homogeneidade* — a mesma homogeneidade pela qual o espaço quatrocentista, ressuscitando o ilusionismo, se distinguirá, não obstante, da pintura helenístico-romana. Isto porque, "se a pintura românica reduz à superfície, concomitantemente, e com igual rigor, os corpos e o espaço, por isso mesmo sela e consolida, pela primeira vez, a homogeneidade entre este e aqueles, convertendo sua elástica unidade ótica numa firme unidade *substancial:* doravante, os corpos e o espaço estarão unidos na vida e na morte, e se, mais tarde, o corpo tornar a libertar-se dos vínculos que o prendem à superfície, não poderá crescer sem que o espaço cresça em igual medida" (Panofsky). Assim, o que Panofsky chama de "consolidação da superfície" — análoga, na pintura, ao processo de "consolidação da massa" da escultura românica — preparou o terreno para o espaço moderno, i. e., pós-medieval.

A tendência "cartográfica" da iluminura (e da pintura mural) "congelou" o *solo* das cenas representadas numa superfície plana, ao mesmo tempo em que o desenho dos *corpos* se congelava num conjunto de áreas bidimensionais, *sem nenhum relevo que as destacasse;* mas esse duplo congelamento uniu indissoluvelmente os *objetos* ao *espaço* circundante, convertendo-se, desde aí, num prelúdio à expansão solidária de ambos na terceira dimensão, que seria realizada pela Renascença.

Quando, sobre essa *consubstancialidade* do espaço e dos corpos, conquista da pintura medieval e antítese do "agregado" antigo, atuou a renascença do ilusionismo, a "fusão" de que nasceria o espaço moderno teve lugar — à *homogeneidade* do espaço medieval, unificado pelo desdém da perspectiva, *veio juntar-se um novo ilusionismo:* os corpos recobraram seu relevo e o espaço, profundidade; uma profundidade que adquiriria em breve, como o emprego da perspectiva albertiana (ponto de fuga), o atributo adicional da infinitude. Com a fusão do ilusionismo, homogeneidade e infinitude, formou-se o espaço da pintura moderna, renascentista. Podemos esquematizar seus pontos de encontro e de desencontro com o espaço antigo e o medieval num quadro simples (atribuindo-se ao primeiro termo de cada oposição o sinal positivo, e ao segundo, o negativo).

Aspectos do Espaço Pictórico	*Antigüidade*	*Idade Média*	*Renascença*
Ilusionismo / Ausência de Ilusionismo	+	—	+
Homogeneidade / Heterogeneidade	—	+	+
Infinitude / Finitude	—	—	+

O ponto de "fusão" seria a obra giottesca. Pouco depois, os sienenses do Trecento iriam além do próprio Giotto. Este,

sem prejuízo da pujança renovadora de seu estilo, ainda visava à terceira dimensão manipulando elementos plásticos, mas não o próprio espaço — ao passo que os descendentes de Duccio, como Ambrogio Lorenzetti, progrediriam bem mais do que os *giotteschi* na construção da perspectiva e na transição do espaço unificado. A representação do espaço *per se,* captado por meio da reprodução de interiores arquitetônicos suscetíveis de englobar toda a área representada, viria a ser a *via regia* da nova perspectiva quatrocentista, que se consuma em Jan van Eyck. Nem foi por acaso que os dois primeiros grandes inovadores, Giotto, na Toscana do "Trecento", van Eyck, na Flandres de 1430, se inspiraram, respectivamente, na *escultura* dos Pisano e de Claus Sluter: a reconquista da profundidade passava naturalmente pelo novo senso do relevo que, em seu amor ao volume, os escultores fatigados da imaterialidade das figuras do último gótico legavam à pintura reconvertida à perspectiva.

Esse simples resumo da macro-história da formação da perspectiva renascentista já contém fatores "culturais". Mesmo sem ter acenado à decantada ligação entre o retorno à perspectiva em Giotto e Masaccio e os primórdios do humanismo italiano ou o seu primeiro vôo quatrocentista, deixamos claro que a motivação do desinteresse pela profundidade na pintura medieval tem raízes religiosas: o predomínio "plotiniano" da "visão da alma" no afresco românico não é um simples problema visual, mas a expressão visual de uma nova significação *cultural* da arte. A perspectiva moderna é realmente uma "forma simbólica" (Panofsky), um conceito plástico gerado a partir de todo um substrato de experiências culturais. Vejamos agora — penetrando no cerne do nosso argumento — por que o "uso" clássico, tardo-renascentista, dessa perspectiva moderna se diferençou do seu emprego no Quattrocento; ou, nos termos de Wölfflin, por que o estilo cinqüecentista modulou o espaço ilusionista revivido pela Renascença de acordo com a lei da "composição por planos", em

vez de explorar as potencialidades expressivas da profundidade.

O Quattrocento italiano não foi, de início, no que concerne à elaboração do novo espaço, tão "avançado" quanto o nórdico. A pesquisa em perspectiva de van Eyck — se bem que a sua racionalização do espaço ainda recorra a uma "área" ou "eixo" de fuga, e não a um ponto de fuga precisamente localizado — é mais desenvolvida que a de Masaccio. O verdadeiro equivalente do espaço *per se* de van Eyck, tabuleiro infinito, microcosmo sobrevoado (políptico de Gand), é a nave de Santo Espírito em Florença, isto é, a arquitetura de Brunelleschi — e não os afrescos masaccianos da igreja do Carmo. G. C. Argan tem razão em distinguir o espaço brunelleschiano, "projeção de um construto lógico", do de Masaccio, espaço "encarnado na História", cenário sóbrio e despojado que só existe em função do gesto humano e do seu eco moral. Sem dúvida, Masaccio aproveitou a lição da perspectiva arquitetônica de Brunelleschi; mas a aproveitou, principalmente, porque o seu espaço, como drama histórico encarnado, necessitava de amplitude tridimensional que o edifício brunelleschiano respira. Entre ele e Brunelleschi, como entre os dois e Donatello, há *convergência,* mas não *identidade* de objetivo estético (mesmo que, no caso, a hipótese de uma identidade de alvo estético já esteja *a priori* relativizada pela disparidade dos seus respectivos veículos expressivos, pintura, arquitetura e escultura).

Em Masaccio, parecem reunidos os impulsos que, por via de influência, *poderiam* levar a pintura florentina do Quattrocento a desdenhar o primado da composição em profundidade. O espaço masacciano é, como conjunto unificado de corpos e vazios, eminentemente *antropocêntrico;* concentrado, como o de Giotto, na manipulação dos elementos plásticos (objetos e figuras) bem mais do que na do espaço em si mesmo. A rigor, por volta de 1425, a investigação em perspectiva parecia — ao menos se consideramos apenas os dois grandes focos de inovação pictórica, Masaccio e van Eyck — ter maiores possibilidades de desenvolvimento em Flandres

do que em Florença. Coincidentemente, porém, com essa diferença relativa ao interesse pelo espaço em si, Masaccio e van Eyck, imbuídos de um senso pré-clássico do monumental, revelavam clara preferência pela composição planimétrica, por essa frontalidade tão nítida do *Tributo* da capela Brancacci quanto na *Déesis* do altar de Gand ou na *Virgem do Chanceler Rolin* (Louvre). Deste modo, para explicar por que o Quattrocento florentino acabou mais amigo da composição em profundidade do que da planimetria, *é preciso supor que o influxo masacciano* sobre a vanguarda quatrocentista *foi neutralizado,* ou fortemente modificado, por uma outra vaga estilística.

A neutralização proveio do impacto do grande êmulo de Masaccio na revolução figurativa de Florença — Donatello. Sem dúvida, entre ambos há muito em comum. O agudo senso donatelliano do relevo equivale, na escultura, ao robusto modelado das figuras de Masaccio; e essa plasticidade separa ambos da elegância incorpórea dos tipos humanos do último gótico. Ao mesmo tempo, a humanidade dos personagens dos dois artistas é mais terrena, mais próxima, que a dos protagonistas da pintura de Giotto. Contudo, aqui cessa a comunidade de posições desses dois fundadores da arte renascentista. Ambos exibem um naturalismo dramático de alta eloqüência, mas em direções diversas: em Masaccio, o drama é sempre uma *potencialidade* emanada do monumentalismo dos personagens, e por isso, até mesmo na dor de Adão e Eva expulsos do Paraíso, é *interiorizado;* em Donatello, ao contrário, prevalece a agitação física, a *exteriorização* emocional. Essa solução classicizante de Masaccio, em contraste com a vocação *expressionista* da plástica de Donatello, é que induziu os historiadores do século passado, na esteira de Rumohr e Hegel, à ilusão de uma antítese entre um suposto naturalismo masacciano, puramente "intelectual", e uma pretensa flama puramente "sentimental" de Fra Angelico.

Tecnicamente, a tendência masacciana à *stasis* clássica sacrifica a nitidez dos contornos ao modelado em claro-escuro (M. Salmi) — Lomazzo dirá de Masaccio que *"solamente*

allumava, ed ombrava le figure senza contorni" — ao passo que a veemência expressionista de Donatello se manifesta justamente no linearismo *à outrance,* no exagero do contorno. A exasperação da linha em Donatello é, como viu G. C. Argan, um aproveitamento particular da incidência da luz sobre a matéria esculpida. Na célebre *Porta do Paraíso* do batistério da catedral de Florença, a arte de Ghiberti, transição entre o gótico internacional e a primeira Renascença, recorrera ao ouro e ao modelado por planos oblíquos para, intensificando a luminosidade, fazê-la revelar os fundos arquitetônicos ou paisagísticos do relevo. Mas Donatello, obcecado pela representação prioritária da ação dramática, recusa essa luz plácida, que ilumina eqüitativamente a cena, sem se concentrar nos personagens. Substituindo os contornos suaves, as formas arredondadas de Ghiberti pelo relevo *schiacciato* (esmagado), ele deu às suas formas um *limite luminoso,* separado da superfície por uma nítida, drástica sombra. Desse modo, o contorno preciso, isolando os corpos dos atores, sublinha os seus gestos com uma ênfase única: o "luminismo linear" se torna a linguagem natural da narrativa expressionista.

Tanto pelo seu prodigioso nível de realização quanto pela sua forte representatividade em relação à área de convergência dos grandes estilos revolucionários do limiar do Quattrocento, o *magnum opus* masacciano da capela Brancacci atraiu sucessivas gerações de pintores. De Lippi e Angelico a Michelangelo e aos primeiros maneiristas, os melhores pincéis de Florença desfilaram discipularmente na igreja do Carmo, atentos ao venerável protótipo da *"maniera buona delle pitture"* (Vasari). Todavia, diante da ostensiva influência de Donatello sobre os pintores florentinos do médio e tardo Quattrocento, é forçoso reconhecer (com P. Volponi) que a "escola" do Carmo transmitiu, aos jovens pincéis toscanos, antes um ensinamento formal *genérico* do que a intenção expressiva peculiar ao estilo de Masaccio. Curiosamente, algo de parecido ocorreria com Donatello, a cuja expressão tensa e elétrica seus sucessores *na escultura* (J. della Quercia, L.

della Robbia, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, os Rosselino) preferiram nitidamente o exemplo da suavidade entre-gótica-e-renascentista de Ghiberti. Mas a influência de Donatello, "traída" em seu próprio *métier,* se desforraria amplamente entre os *pintores* do médio Quattrocento. Nestes, a fidelidade a Masaccio cederia bastante ao magnetismo do "vibrato" linear donatelliano.

Em pintura, o "masaccianismo" florentino do meio do século — centralizado na obra de Andrea del Castagno — é, na verdade, uma *adaptação do modelado de Masaccio ao linearismo de Donatello.* O próprio Filippo Lippi, que iniciou sua carreira como colaborador de Masaccio no Carmo, incorporou vários idiomatismos donatellianos, antes de chegar à expressão meiga das suas madonas adorantes ou das graciosas narrativas de episódios múltiplos numa só imagem (prolepsis), como o banquete de Herodes da catedral de Prato. Em última análise, somente Angelico — a própria "antítese sentimental" do naturalismo masacciano!... — evoluiria, nos afrescos da capela Niccolina (Vaticano), para uma verdadeira assimilação da plasticidade pré-clássica de Masaccio. A tal ponto a nervosa caligrafia de Donatello assumirá o papel de língua geral da arte florentina, que os mais importantes criadores do segundo Quattrocento — Pollajuolo, Verrochio e Botticelli — serão seus herdeiros, adeptos resolutos da vibratilidade da linha.

Ora, essa discreta preterição do espírito da capela Brancacci pela pintura quatrocentista abriu caminho ao triunfo do realismo, da caça à verdade do particular, às aparências características e idiossincráticas; e *a inspiração realista bloqueou o gosto idealizante,* o amor à estilização clássica e à solenidade formal. N'*A Arte Clássica*, Wölfflin contrapõe a idealidade suntuosa e digna do Cinquecento ao jeito pedestre e incircunspecto da maior parte da produção "primitiva". Mas o progresso desse naturalismo comprometeu a própria unidade formal da composição. A transcrição naturalista do "característico" e individual, especialmente quando animada por uma

febre narrativa, ou por uma urgente vontade de notação psicológica, pôs em perigo a coesão das formas. O estilo quatrocentista conheceria várias vezes a volúpia da multiplicidade dispersa, da expressividade difusa. "Grosso modo", a *dissolução da forma* só seria evitada por um rebaixamento do valor intelectual da pintura: ou com o sacrifício da verdadeira transfiguração expressiva da imagem, reduzida à simples descritividade enfeitada de Ghirlandajo ou Pinturicchio, ou com a banalização do lirismo nos módulos estandardizados de registro emocional de Perugino — dessa beatitude simplista do que S. J. Freedberg denominou "classicismo por inércia".

Nas últimas décadas do século XV florentino, *o progresso do naturalismo havia levado à crise do estilo.* O grandioso desígnio de Brunelleschi, Masaccio ou Piero — a conquista do espaço como símbolo da autoconsciência da razão humana — se tornara um remoto ideal. Ao mesmo tempo, o princípio basilar da estética renascentista, o senso da harmonia — da *concinnitas* de Alberti — parecia inconciliável com as exigências de expressão plástica da experiência humana. A *concinnitas* fora ironicamente vencida pelo abuso de outro conceito albertiano: o de "copia"; a abundância das formas se substituíra à ordem das partes. O mesmo impulso de dissolução formal ocorreu, *mutatis mutandis,* no Quattrocento flamengo, depois de van Eyck e do "donatelliano" local, o "expressionista" van der Weyden. *E foi precisamente nesse contexto de debilitação da lógica formal que a orientação antiplanimétrica da arte "primitiva" prosperou.*

Haverá necessidade de acrescentar que a *opção planimétrica* do classicismo foi um *componente da reação global* do Cinquecento a *esse processo de dissolução da forma,* provocada pela hipertrofia do naturalismo? A pintura de Leonardo, Michelangelo e Rafael — o classicismo tusco-romano que se desdobra de 1490 a 1520 — representa principalmente um soberbo esforço de reconciliação da figuração naturalista com padrões de dignidade e idealidade do homem e do espaço: um esforço de *reespiritualização* e *re-heroicização* da cultura plástica; mas essa reconversão criadora impunha, no ter-

reno formal, o advento de uma composição *equilibrada,* harmônica, *tetônica*. Ora, dado o caráter predominantemente *háptico* do tipo de visualização vigente na Renascença — *era praticamente fatal que o fortalecimento da composição assumisse a modalidade planimétrica.* Expliquemos por quê.

A visão háptica, ou visão controlada pelos valores *tangíveis* (e não óticos) implica essencialmente o predomínio da contemplação dos *corpos* sobre a contemplação global do *espaço.* Mas a visualização háptica encarna a persistência, na arte ocidental, da visão-*em-relevo* (Hildebrand), que norteou a plástica da Antigüidade; de modo que a "visão dos corpos" é apenas um sinônimo de visão *próxima,* do olhar que se compraz em demorar *na superfície.* Não sendo a planimetria senão o modo de composição dominado pela *referência* dos vários planos *ao plano da superfície,* é lógico que, sob o império da visualização háptica — império que só cessou no séc. XVII — todo esforço de revigoramento da composição deveria tender, obrigatoriamente, a restaurar a composição planimétrica. Por outro lado, o primado de superfície como pivô da composição exige que esta seja simétrica; a simetria é uma acentuação natural do plano da tela ou do muro. Donde se conclui que a planimetria induz ao *tetonismo,* ou seja, à composição equilibrada, balanceada — à "forma fechada", disposta em torno de um ostensivo eixo central. Assim, a própria imbricação das categorias visuais de Wölfflin, a sua mútua e imperiosa implicação, esclarece por que o classicismo cinqüecentista, restaurado o ideal renascentista da harmonia entre razão e natureza, foi forçado a adotar a composição planimétrica e tetônica.

O classicismo do Cinquecento é vontade de *reespiritualização* da arte. Mas a essência da criação clássica reside na feição *naturalista* dessa reespiritualização. A forma clássica aspira infalivelmente ao consórcio da *idealização* enobrecedora dos corpos e do espaço com o respeito à verossimilhança anatômica e ambiental. Enquanto isolada, enquanto estranha a esse alvo sintético, a vontade de reespiritualização não pertence ao estilo clássico. Na realidade, define um dos seus

predecessores imediatos: o espiritualismo "neogótico" do último Quattrocento, que possui em Botticelli o seu supremo intérprete. Ora, o linearismo metódico de Botticelli chega às vezes ao antinaturalismo: a pureza do ideal exige dele a violentação do próprio "ar de família" da arte renascentista — do ilusionismo, do verossímil. O braço da Vênus Anadiômena (Uffizi) se alongará em obediência a um modelo de beleza que não hesita em desobedecer aos códigos naturalistas; e nada é mais significativo do que o fato de que Leonardo, o clássico, tenha deplorado a insubmissão de Sandro aos ditames da correta perspectiva. Entre a graça botticelliana e o naturalismo renascentista há distância ou conflito, não síntese.

Esse dualismo é, de resto, uma espécie de tradução figurativa da mística neoplatônica do círculo de Marsilio Ficino e de Pico della Mirandola, sede intelectual daquele contemplativismo evasionista (E. Garin) que substituiu, no quadro do humanismo florentino, a retórica *engagée* dos seus primórdios. A índole religiosa desse neoplatonismo é, naturalmente, um dos maiores argumentos contra a leviana idéia de uma Renascença "pagã"; e o *dualismo* entre o espiritual e o sensível que o pensamento neoplatônico tende a restabelecer, apesar de todas as suas veleidades de síntese especulativa e, notadamente, apesar do papel mediador atribuído à arte, se situa nas vizinhanças do cristianismo ascético, inimigo *par excellence* do naturalismo renascentista. Não foi por casualidade que Pico e Botticelli cederam ao fascínio iconoclasta de Savonarola. Antes mesmo, porém, da fase "ascética" dos *Sepultamentos* (Munique e Milão) e da *Natividade* de Londres (que terminou, estilisticamente, num retorno à pintura religiosa anterior ao humanismo cristão de Angelico), o linearismo de Botticelli já havia criado uma reespiritualização francamente oposta ao ideal da clássica unidade entre espírito e natureza, de reintegração mundana e terrena do espiritual.

O caráter anticlássico da espiritualização botticelliana adquire plena evidência quando (G. C. Argan) o seu linearismo *intelectual* é confrontado com os valores atmosféricos do

sfumato de Leonardo. Botticelli e da Vinci pertenciam à mesma geração; mas enquanto o segundo se impõe, a partir dos anos 80, como o arauto de uma *poética do fenômeno* ou da experiência, que busca a idealidade das formas na própria sensação visual, o primeiro institui, na mesma época, uma *poética da cultura,* isto é: uma arte em que a imagem se mantém rigorosamente consciente da sua diferença ontológica em relação à *physis.* Mas a vocação antinaturalista da linha de Botticelli é o ponto terminal da evolução do *disegno* florentino, a partir do momento em que as figuras "sem contorno" de Masaccio (e, mais tarde, os sólidos luminosos de Piero della Francesca) foram marginalizadas pelo influxo do linearismo de Donatello.

Conforme observamos ao distinguir o estilo de Donatello, por um lado, do de Masaccio, e por outro, do de Ghiberti, a origem do contorno acusado é um certo aproveitamento da incidência da luz sobre a imagem: o contorno donatelliano é um *limite luminoso* destinado a sublinhar a veemência do gesto nas narrativas dramáticas dos seus relevos. É precisamente essa função, peculiar ao contorno luminista, de concentração na figura humana e no gesto atual ou potencial que emigra da escultura para a pintura com Andrea del Castagno; no *raccourci* de Castagno, desenho carregado de energia, os planos luminosos, que não têm nenhuma fonte natural, são verdadeiros fatores de animação da massa: sua maneira de construir plasticamente a figura humana equivale a uma acentuação do seu valor moral. O dramatismo de Donatello se transmuda — mediante essa arma donatellianíssima que é a nitidez da linha — em exaltação da personalidade heróica (afrescos do cenáculo de Santa Apolônia, Florença), da "estátua" ética, a um passo da ação.

A apologia da *virtù* nos afrescos de Castagno levava, portanto, a uma separação entre linearismo e naturalismo. O naturalismo, nesse período, se refugiará nas graciosas narrativas anedóticas — isentas da seriedade moral de Masaccio, Donatello, Angelico, Piero ou Castagno — de Filippo Lippi, que reatará com o contar elegante e mundano de Ghiberti e

Gentile da Fabriano. Caberia a um escultor-pintor dos anos 70 a tentativa de reconciliar a energia do gesto e da figura com a representação naturalista do cenário: os gestos frenéticos dos personagens de Pollajuolo (*Apolo e Dafne* de Londres, *Hércules* dos Uffizi) repercutem na paisagem, convulsionam o ambiente, prolongam a vibração da linha no espaço circundante. Com eles se efetua a conversão do linearismo ao naturalismo; sua análise linear do movimento será uma estrada paralela à captação atmosférica do natural em Leonardo. As primeiras obras de Botticelli (como a *Judite* dos Uffizi) conjugam o *vibrato* linear de Pollaiuolo com a elegância preciosa das figuras de Lippi. Mas Botticelli, ao conservar a precisão do contorno, multiplica as linhas luminosas, a ponto de dissolver a materialidade dos corpos num esplendor de fios tão sinuosos quanto cristalinos: "no momento em que a linha parece atingir sua mais pura qualidade gráfica, ela se revela como determinação extrema da luz" (Argan). Ora, essa *desmaterialização* situa Botticelli no pólo oposto ao naturalismo de Pollaiuolo: seu desenho melódico, impalpável e ornamental restaura a *intelectualidade* antiempírica do linearismo do primeiro Quattrocento. Por isso mesmo, será a mais perfeita expressão do platonismo *fin de siècle.* Ficino poderia ter pensado na *Primavera* ou nos afrescos da Villa Lemmi (Louvre), ao definir a beleza como *aliquid incorporeum.*

Às gráceis, vaporosas madonas e afrodites botticellianas sucedeu a nova robustez clássica; a desenvoltura com que a figura cinqüecentista se move no espaço desmentiu o leve pisar dos corpos de Sandro ou de Filippino, pousados na terra como seres exilados de seu solo natal. Contra a sua espiritualidade, etérea e pálida, o classicismo fez valer a idealidade sólida e sangüínea de figuras muscularmente vitalizadas pela ousadia do *contrapposto;* figuras capazes de tomar posse do espaço, radicalmente distintas da evanescência dos personagens do botticellianismo. A pintura do Cinquecento reviveu assim o princípio áureo da estatuária clássica: "a interpretação do corpo humano como entidade autônoma, autocêntrica, diversa do mundo inanimado em virtude de uma mobili-

dade controlada de dentro" (Panofsky). A figuração clássica de 1500 se identificará fundamentalmente com a "diferenciação do movimento da substância plástica no espaço" (Freedberg).

Essa *conjunção de vivacidade e solidez* dissocia o modelo clássico da figura e do espaço *tanto* da imponderabilidade "neogótica" *quanto* do lúcido universo estático, "egípcio", de Piero della Francesca, ou, ainda, da petrificação arqueológica de Mantegna. Na ótica do Cinquecento, esses grandes vôos "clássicos" do século anterior são mais "arcaicos" do que propriamente clássicos; para a plena classicidade, falta-lhes o sopro da *movimentação* dentro da ordem. A proposta de Freedberg de considerar as figuras cinqüecentistas *psíquicas* — por contraposição às figuras *psicológicas* do naturalismo quatrocentista, resume admiravelmente a rejeição simultânea do não idealizado e do não animado pela Alta Renascença. A figura "psíquica" do classicismo quer superar a um só tempo o naturalismo hipertrofiado, carente de idealização, e o préclassicismo seu contemporâneo, cuja harmonia abole a pulsação vital.

G. Weise chamou a atenção para o nome sob o qual a Alta Renascença enfeixou os múltiplos atributos da sua revigorada sublimação do antigo: *heróico.* Heróica era a arte da grandeza de ânimo solidária da excelência física, da transfiguração semidivina do homem e da sua circunstância; heróica, a fusão perfeita de idealidade e naturalidade, *pendant* plástico do italiano nobilitado com que os literatos substituíram, na mesma época, o *sermo pedestris* dos humanistas que haviam repudiado a solenidade das sentenças dos contemporâneos de Masaccio, os Salutati e Bruni. Heróica seria a "retórica das formas" (Dvorak) do classicismo, a "maniera grande" da *Ceia* de Leonardo, da Sistina michelangelesca ou das "Stanze" vaticanas de Rafael. Heróicos, os arquétipos humanos que povoam esses grandes âmbitos pictóricos: figuras acima do comum dos homens, personalidades tão atléticas quanto "psíquicas", insufladas por um *ethos* mais largo e mais nobre que o agir cotidiano. A pintura clássica foi profundamen-

te mitológica: ela ilustrou o mito humanista de uma humanidade heróica. Tal foi a sua verdadeira significação anagógica.

A síntese heróica se propôs superar tanto o naturalismo dissolvente do segundo Quattrocento quanto a sua primeira negação — o estilo "neogótico". A fim de conjugar nobreza e robustez nas figuras, a pintura clássica institucionalizou um espaço *antropocêntrico:* o espaço pictórico passou a exibir uma monumentalidade *emanada* das próprias figuras "heróicas". Esse espaço "feito pelas figuras" (Freedberg) revogou a prioridade dada pelo Quattrocento ao espaço sobre os corpos. Alberti afirmara que a "construção do palco" devia preceder "a colocação dos atores"; mas essa noção do espaço como vazio autônomo, *a priori*, em relação à figura humana, não tinha com que seduzir o novo e exaltado senso da importância do homem, da sua grandeza concreta, tanto mental quanto física. As heróicas *dramatis personae* do classicismo exigiam um espaço naturalmente *amplo,* porém *não autônomo:* o espaço será, para elas, uma função da sua própria energia irradiante, um prolongamento da sua solidez de semideuses encarnados. A antropolatria humanista foi a musa do retorno antiquatrocentista à forma; o espaço antropocêntrico se tornou, logicamente, a sua perfeita expressão plástica.

Nas suas realizações mais puras, esse antropocentrismo espacial tende a consagrar a planimetria, o primado compositivo da superfície. Mesmo quando não chega a desenvolver um desdobramento em profundidade de planos paralelos à superfície, a tela clássica sublinha a significação desta última. Na *Disputa sobre a Santíssima Trindade* (Pitti), obra-prima de Andrea del Sarto, o espaço se restringe ao neutro *sfumato* do fundo, de que as figuras se destacam, como estátuas, em forte proximidade à superfície do quadro. Desenvolvida ou não, a composição por planos denuncia sempre o seu parentesco com a visão-do-relevo, com a visão *próxima,* afeiçoada aos valores tangíveis. A cumplicidade entre visão "háptica" e espaço antropocêntrico é uma das grandes vértebras do Cinquecento.

A primeira concretização do espaço antropocêntrico antecede de quase vinte anos o Cinquecento cronológico: é a *Adoração dos Magos* dos Uffizi, esboçada por Leonardo da Vinci em 1481. Concebida quando Michelangelo contava apenas seis anos, dois anos antes do nascimento de Rafael, a inacabada *Adoração* pode ser considerada a matriz do estilo clássico: nela já se encontram os cânones geométricos da composição tetônica (o triângulo que une a Madona aos anciães do primeiro plano), a idealização dos tipos humanos, a sua animação plástica, obtida pelo *contrapposto,* a sua diferenciação corporal e fisionômica segundo as várias "intenções da alma" (Leonardo), a harmonização de todas as formas pictóricas mediante a musical, cursiva graciosidade do *disegno.* No entanto, o classicismo leonardiano conserva suas raízes no espírito do Quattrocento. Como os naturalistas do século XV, Leonardo utiliza a pintura como interpretação da experiência. Basicamente, os movimentos anímicos ainda são para ele respostas a estímulos naturais — e não estados de alma puramente gerados no íntimo de personagens sobrehumanos, como os de Michelangelo ou Rafael. Por isso mesmo, os tipos idealizados de Leonardo se situam a meio caminho entre as figuras "psicológicas" do naturalismo quatrocentista e as figuras "psíquicas" da mitologia do Cinquecento.

Se excetuarmos a augusta solenidade da *Ceia* de Milão, a beleza, na obra de Leonardo, ficará mais perto daquela *graça* maviosa, daquele preciosismo quatrocentista que seu mestre Verrochio cultivara, do que do *sublime* inerente à retórica plástica de Michelangelo ou da maturidade de Rafael. O próprio estabelecimento de uma iconografia "heróica" lhe deve relativamente muito pouco: Fra Bartolomeo, e não da Vinci, seria o inventor da imponente Madona celestial, despida daquela acessível humildade das virgens "primitivas". Leonardo desdenha a transfiguração solene do *pathos* religioso, que Michelangelo e o Rafael da *Madonna Sistina* irão explorar, e que os grandes pincéis clássicos da Veneza quinhentista, Sebastiano del Piombo, Ticiano e Veronese, atingirão por outra via estilística — a da pintura tonal. Seu registro psicológico é

mais "humano", mais íntimo, e de certa forma se prolonga — despojado da reticência e da alta sofisticação — no cálido emocionalismo de Andrea del Sarto ou de Correggio, isto é, naquele Cinquecento que, por seu naturalismo afetivo, merece o nome de "protobarroco".

Alheio à retórica heróica, fiel à sua sutilíssima, mas também personalíssima, mistura de idealização clássica e interrogação minuciosa das formas individuais, Leonardo se privou do vocabulário anatômico *generalizante* dos líderes da nova geração — e com isso, de um impacto equivalente à tremenda influência de Michelangelo ou Rafael. Ao contrário destes, ele jamais se empenharia em investir-se da *romanità* — daquela *absorção* do exemplo antigo que tanto estimulou os mestres clássicos atuantes na Cidade Eterna, fornecendo-lhes uma gramática formal admiravelmente adaptada à grandiloqüência dos novos ciclos decorativos. Como a de Giorgione, a lição leonardiana foi sobretudo indireta: o sortilégio da sua arte — seu elixir de subentendidos — se furtou aos vários discípulos, da mesma forma que o intimismo de Giorgione escaparia aos seus. Leonardo e Giorgione são os dois *primeiros* clássicos, isto é, aqueles em que a nova excelência da forma ainda está banhada no lirismo individualizante e oblíquo do segundo Quattrocento.

A idealização leonardiana brota da atenção à natureza, ao *environnement* (não foi por acaso que o seu *sfumato* dissolveu a florentina estridência do contorno na circunstância atmosférica); ela culmina nos códices, que esse grande introvertido sonegou a seus coetâneos, em que se compraz em surpreender ordem, propósito e harmonia nos mais terríveis conflitos cósmicos: dilúvios, tempestades, terremotos. Se, em Leonardo, a síntese clássica repousa assim na perscrutação da *physis,* a arte de Michelangelo pertence a uma escala inteiramente diversa: a da interpretação moral do homem. A idealização michelangelesca nasce diretamente do reino do espírito. Para da Vinci, a pintura é investigação da experiência. A graça é o prêmio da estudiosa contemplação do orgânico: bela é a oculta lei da natureza, que o desenho e a cor

trazem à luz. Mas para Michelangelo, o impulso criador não é propriamente intelectual e sim *espiritual.* Ele não busca o exame do universo, mas a regeneração da alma. Familiarizado com a mística neoplatônica, impressionadíssimo pelo anátema de Savonarola, Michelangelo se põe a estudar a arte clássica; contudo, ele vê a estatuária antiga com os olhos mais cristãos desse mundo, porque a beleza anatômica não é para ele o harmonioso *pendant* de um intelecto apolíneo, e sim a encarnação mais eloqüente das energias da alma inquieta, angustiada, ávida de purificação. A conquista mais paradoxal da Renascença está nisso: que a recuperação do pleno sentido da arte antiga, a capacidade de compreendê-la e de emulá-la, muito além da simples "citação" arqueológica, tenha sido o resultado de uma abordagem intensamente ética e espiritualista, ou seja, *não helênica,* dessa mesma arte.

Essa origem não naturalista do classicismo michelangelesco explica por que o seu estilo alcançou imediatamente a linguagem *generalizante* que faltou a Leonardo. Mas o germe platônico, espiritualista da obra de Michelangelo lançou sobre o *classicismo* a maldição da extrema fragilidade. Ironicamente, a evolução de Michelangelo, primeiro corifeu da retórica clássica, o afastou mais e mais da síntese heróica, da serena harmonia entre idealidade e natureza. Para continuar a simbolizar a grandeza do espírito em sua luta pela virtude e pela redenção, Michelangelo sacrificou a compostura da figura clássica e a tangível simetria do seu espaço. A espiral agônica dos *Escravos,* o *élan* ascético da *Pietà Rondanini,* a desmaterialização do espaço no *Juízo final* e nos afrescos da capela Paolina (Vaticano) representam o estágio último, já maneirista, dessa dinâmica desclassicizante. Mas o esquematismo radical de forma e conteúdo nas cenas que ilustram os primeiros episódios do *Gênese* no teto da Sistina já se colocava na fronteira da síntese clássica de nobreza e naturalismo. Conforme Freedberg teve a agudeza de lembrar, a famosa *Criação do homem* contém ao mesmo tempo a tese clássica e a sua antítese: a anatomia de Adão, "desperto" ao toque de Deus, ilustra esplendidamente a doutrina "sintética" da in-

terpretação do espiritual e do físico; porém a centralidade dessa cena, na qual se plasma a teoria da *separação* originária de espírito e carne, submete o triunfo da figuração clássica a uma inspiração essencialmente anticlássica... Desde a gesta da Sistina, o estilo de Michelangelo, em seu irredutível dualismo, preparou a desforra da espiritualidade platônica sobre a síntese classicista.

A *terribilità* com que o *homo religiosus* Michelangelo tragicizou o mito humanista o levou, mesmo em pintura, a privilegiar a figura humana, minimizando toda transcrição de ambiente. Nisso também, sua pintura é o antônimo da imersão davinciana no espaço. Não obstante, enquanto representação "horizontal" da experiência e da história, a pintura clássica, depois de reorientada pela retórica generalizante do Buonarroti, precisava reencontrar o gosto da amplitude do cenário. Dedicando-se à narrativa de grandes massas, o espaço antropocêntrico necessitava reapropriar-se da profundidade. Essa reconquista foi obra de Rafael. De sua educação quatrocentista sob o "classicismo por inércia" de Perugino, Rafael não trouxera nenhuma tensão ética suscetível de violar a harmonia clássica. Nenhum hábito naturalista ou padrão de preciosismo lhe tolhia tampouco a pronta adoção da nova eloqüência figurativa. Assim, dos três grandes pioneiros e principais criadores da Alta Renascença, foi ele — do ponto de vista da ortodoxia da "síntese heróica" — o mais completamente clássico.

Além disso, Leonardo, o reticente, o meditativo experimentador, pintou pouquíssimo; Michelangelo também não pintou muito, e sua pintura — como no teto da Sistina — obedece a uma direção francamente escultural: os profetas, sibilas e *ignudi* são "estátuas" colocadas em nichos ou apoiadas numa base arquitetônica; os painéis do Gênese, bem mais *plásticos* do que pictóricos, são "relevos" arquitetonicamente enquadrados; a carne dos seus corpos lembra o mármore e o seu drapeado, a pátina do bronze. Ao desprezo de Leonardo pela escultura, Michelangelo respondeu com um pintar *escultórico*. Assim, tanto pela quantidade maior da sua produ-

ção quanto pela fidelidade a uma plástica verdadeiramente pictórica, Rafael foi *o pintor por excelência do classicismo* renascentista, de cujo tronco tusco-romano sua morte, em 1520, assinala a exaustão.

De sua educação em Urbino e Perúgia, Rafael conservou alguns traços importantes, a começar pela marca de Piero: o amor aos valores do espaço. Mas a força que, em Florença (1504-1508), infundiu ao seu suave pincel úmbrio a vitalidade do Alto Renascimento foi a influência hipnótica de da Vinci. Obras como a *Madona do grão-duque* (Pitti) revelam como o jovem Sanzio aproveitou as astúcias da magia leonardiana, o brando *chiaroscuro* e o *sfumato,* para superar a um só tempo a prosaica meridianidade e o banal sentimentalismo de Perugino; e obras como a *Madona do Pintassilgo* (Uffizi) ou a *Belle Jardinière* (Louvre), variações do módulo compositivo de Sant'Ana de Leonardo, já substituem à introspecção do modelo essa emoção mais direta e imediata, essa graça espontânea e comunicativa, com que a dicção rafaelesca relegou ao passado — ou ao futuro que se chamará maneirismo — as ambivalências de gesto e de expressão. Como Bellini o fizera em Veneza, Rafael descobriu no motivo da Virgem com o Menino-Deus um topos favorito para a humanização renascentista do sentimento religioso. Com a *Madona do Baldaquim* (Pitti), onde um colorido quase veneziano suaviza todas as formas, Rafael logra uma excelsitude, uma monumentalidade que, até então, na pintura devota de cavalete, só aflorara em Fra Bartolomeo. O *Baldaquim* representa a sua conversão ao dialeto heróico: o melhor preparativo possível para o seu decisivo apogeu romano.

No inverno de 1508-09, quando Michelangelo começou a lidar com o teto da Sistina, Rafael atacou a primeira das três *stanze* por ele decoradas no Vaticano: a Stanza della Segnatura. Aí, nas majestosas figuras de amplas vestes; na diferenciação dos tipos humanos e dos arquétipos anatômicos; na esperta gradação da distância entre o núcleo narrativo e o espectador; no sábio aproveitamento do muro e no generoso desdobramento do cenário paisagístico *(Disputa, Parnaso)*

ou arquitetônico *(Escola de Atenas);* na maestria do *contrapposto* e da composição centralizada e rítmica, melodiosa e firme; no emprego das cores em funções espaciais (de projeção, recesso ou acentuação locativa), se consubstanciou uma alternativa magistral para o hierático despojamento da Sistina michelangelesca. A grandiosidade desta não foi, absolutamente, sacrificada — antes pelo contrário, é uma virtude que Rafael transporta agora até para a área da sua pintura "sentimental"; assim a *Madona dell'Alba* de Washington está, na forma e na expressão, impregnada de uma majestade estranha ao recato digno, mas ainda "familiar", da suas predecessoras. Todavia, a solenidade rafaelesca labora em regiões não visitadas por seu rival florentino. Na Segnatura, uma retórica urbana, serena, cheia de nobre movimento, mas isenta de agônicas tensões, menos carregada de plástica eticidade e, contudo, incomparável em seu poder de idealizar, com a panóplia dos recursos pictóricos, a vária experiência mundana e histórica da tradição ocidental, replica e complementa ao severo classicismo ético de Michelangelo. Às austeras profecias do pincel moralista, obcecado pela Culpa e pela Salvação, se juntou a amena crônica da cultura e da comunidade, das efemérides do rito, do governo, da guerra e do saber. Michelangelo ilustrara o drama atemporal da consciência humana em face do divino; Rafael teceu, na Roma de Júlio II, a comemoração figurativa de movimentos simbólicos historicamente particularizados do universo social da cristandade.

Três invernos mais tarde, ele iniciou uma aplicação substancialmente diversa, embora igualmente clássica, do estilo heróico da Segnatura: os afrescos da Stanza di Eliodoro. Obrigado agora a representar ações e não, como antes, situações, Rafael penetrou no terreno da narrativa dramática; em lugar, porém, do dramatismo *plástico* das figuras isoladas, ou em pequenos grupos, de Michelangelo, introduziu o drama, de latitude mais *pictórica,* de elencos numerosos e de massas corais. Passando da luminosidade *difusa* dos afrescos da Segnatura à *focalização* dramática dos incidentes narrativos, e dos plácidos *décors* daquela *stanza* a uma *perspectiva dinâmi-*

ca, visualmente imperativa *(Expulsão de Heliodoro),* Rafael aliou o equilíbrio da composição clássica a uma impetuosa série de enérgicas pressões. Esse novo classicismo pretende e consegue colher a estabilidade no próprio movimento *in fieri,* a ordem na agitação mesma do acontecer. A evolução dos retratos da segunda década (do *Inghirami* de Boston e da *Donna Velata* [Pitti] ao *Castiglione* do Louvre) segue um caminho paralelo, incorporando à suave geometrização dos torsos uma diferenciação luminosa apta a captar a mobilidade do modelo. Na grande decoração mural contemporânea dos afrescos de Heliodoro — a belíssima *Galatéia* da Farnesina — o gracioso *contrapposto* da ninfa serve de pretexto à endiabrada animação da composição, no entanto inteiramente estabilizada; no mais importante altar dessa fase — a *Madona Sistina* de Dresde — a *stasis* clássica intercepta a epifania da Virgem, fixando-a numa solene, ainda que não inacessível, distância transfiguradora; a vivacidade naturalíssima de Maria, do Menino e do pequeno S. João na *Madona da Cadeira* (Pitti) convive com o aberto geometrismo do desenho, que vinca resolutamente a hegemonia formal da superfície. O "século de Leão X" era ainda um *teen-ager* quando a arte de Rafael uniu o vigor da forma "nobre" com a flama da vibração vital.

Com os *cartoni* de 1515 (Victoria and Albert Museum, Londres) para as tapeçarias dos *Atos dos Apóstolos* destinadas à Capela Sistina (já então encimada pelo grande ciclo michelangelesco), Rafael atinge seu mais alto nível de estilização clássica. Wölfflin tomou o mais famoso deles, a *Pesca milagrosa,* para ilustração do princípio da composição planimétrica. De fato, nos *cartoni,* a estratificação das figuras, agigantadas e próximas umas das outras, se dispõe em claro paralelismo à superfície, em nítida preferência pelo primeiro plano, lembrando o "estilo relevo" das zonas centrais do teto da Sistina. Como este, o estilo dos *cartoni* se concentra na figura humana, e abandona aquele gosto pelas particularidades do ambiente, pela repercussão do *disegno* no cenário, tão sensível na Segnatura e na Heliodoro. A composição, de um geo-

metrismo evidente, se torna mais simples e retilínea; o cursivo do contorno e a graça do *contrapposto* tendem a se apagar em benefício de gestos enfáticos, impressivos, não raro abruptos — mas a intensidade das emoções humanas, maior do que nas *stanze*, as reações bem vívidas, mais do que na série de Heliodoro, se inscrevem em diagramas cristalinos, em definições plásticas de completa legibilidade: como na arte antiga, o gesto se alça ao seu próprio arquétipo, à sua forma ideal. Rafael partilha aqui o persuasivíssimo esquematismo da *Criação* de Michelangelo.

Além desse estágio, além desse nível, a idealização retórica de Rafael transgredirá os limites que separam a *ênfase* clássica da *gesticulação* pré-maneirista (Freedberg): à urgência da expressão se sobreporá, com autoridade efetiva, mas sem chegar a qualquer síntese autêntica, a rede estabilizadora da composição; ou inversamente — como na cena titular da Stanze dell'Incendio (Vaticano), o virtuosismo das posturas valerá como puro arabesco, despido de real motivação narrativa. No vasto altar dos últimos dias do pintor, a *Transfiguração* do Vaticano, o impulso disruptivo chegará a trair o próprio princípio da síntese clássica: em vez de partir de um todo unificado, para diferenciá-lo progressivamente, a composição parte de uma discrepância (entre as partes alta e baixa da tela), para tentar de maneira admirável, mas precária, a sua unificação. Sintomaticamente, a *Transfiguração* se tornou uma obra predileta dos pintores barrocos; pois nela o instinto do contraste é mais forte do que o sentimento de uma síntese originária. Dentro dos moldes da sua versão romana, a harmonia clássica faleceu algum tempo antes de Rafael.

Não obstante, em seu caso, a crise do classicismo nunca foi tão inapelável quanto em Michelangelo. O classicismo de Michelangelo continha *ab initio* o vírus anticlássico, ao passo que a mentalidade naturalmente tranqüila e harmoniosa do estilo de Rafael via na ordem clássica algo de consubstancial à sua própria natureza. Por isso, mesmo depois da "ruptura" da Stanza dell'Incendio, e simultaneamente com as suas incursões pré-maneiristas, Rafael volveria à construção clássi-

ca: os retratos dos seus últimos anos são um soberbo testemunho desse retorno. Pela mesma razão, porém, a significação das suas infrações contra o classicismo transcende totalmente o âmbito das disposições individuais, e denuncia de maneira tanto mais clamorosa a precariedade *geral* da instauração clássica, os limites *culturais* da sua efêmera vitória. Michelangelo, que morreu (1564) bem idoso, deixou de ser clássico porque as convulsões e angústias do seu tempo o convidavam a dar livre curso a uma inata índole "expressionista"; de Rafael, ao contrário, se pode dizer que deixou de ser clássico porque a época não permitiu que continuasse a sê-lo: porque a cultura humanística, a despeito da proximidade do seu apogeu, estava, como o Shakespeare de T. S. Eliot, "movendo-se rumo ao caos". Neste sentido, a sua morte precoce é o acidente mais "simbólico" da história da arte ocidental.

Desse rápido olhar sobre as linhas mestras do estilo da tríade fundadora da pintura clássica, em Florença e Roma, se conclui claramente que, em todos os momentos supremos desta última — na *Ceia* de Leonardo, no teto da Sistina, nos afrescos e quadros de Rafael — a composição por planos prevaleceu. O espaço *antropocêntrico* do Alto Renascimento — modulação humanista da visão háptica e da antiga obsessão do relevo — se apoiou na planimetria para restaurar os valores da forma e da composição, instrumentos indispensáveis da celebração figurativa da excelência do homem na terra, e da solenidade do seu contato com o divino.

Um partidário obstinado da pura análise formal poderá sorrir: se, como dissemos, a planimetria é, obrigatoriamente, a meta do espaço háptico — sempre que este se lança à restauração da forma — bastava que o estilo da Renascença quisesse "realizar-se" para que a composição por planos se impusesse... A afirmação ou o esquecimento da planimetria é, portanto, um simples problema da "vida das formas", resolúvel em termos de estritas "categorias visuais". Entretanto, nosso purovisibilista nunca nos explicaria por que a necessidade de restaurar os valores da forma se cristalizou, especificamente, nos pintores "humanistas" do Cinquecento; nem

por que essa conversão clássica, em seus produtos de maior significação e repercussão, partiu, não menos especificamente, da Roma pontifícia de 1500. Esse "onde", esse "quando", esse "em quem" reclamam o auxílio da análise sociológica e da história da cultura. A planimetria era, decerto, uma *potencialidade* inscrita no sistema de modalidades estilísticas definidas pelo sistema de visualização háptica; mas tanto a duração global deste último quanto a *atualização* daquela potencialidade foram sustentadas — e motivadas — por um determinado substrato sociocultural e pela sua complexa e caprichosa, embora não arbitrária, evolução. No volume *Saudades do Carnaval* (Forense, Rio, 1972), cujo primeiro capítulo é consagrado à Renascença, tentamos lançar mais luzes sobre a impregnação humanista da arte do Cinquecento e sobre as razões culturais da vigência e da queda da visualização *háptica* (por oposição à visualização *ótica* do barroco). Com o exemplo da passagem do estilo do Quattrocento ao da Alta Renascença, damos por confirmado que a história da arte não pode realizar suas ambições interpretativas sem casar o estudo da forma à inspeção do éter de que ela nasce e em que ela vive: a cultura. Para apreender plenamente o sentido do estilo e das suas mutações, é preciso que o ouvido historiográfico saiba escutar, sob o alarido das formas em contato ou em luta, o murmúrio às vezes esquivo e subterrâneo das suas motivações culturais. Só a esse ouvido crítico o pulso e a problemática da cultura, que são a musa secreta da invenção artística, fazem aquelas confidências que nos permitem decifrar a opulenta mensagem do imenso tesouro das obras de arte.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo: *Botticelli.* Genebra: Skira, 1957.

ARGAN, Giulio Carlo e LASSAIGNE, Jacques: *Le XV^{ème} Siècle — de Van Eyck à Botticelli.* Genebra: Skira, 1965.

CHASTEL, André: *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

FREEDBERG, S. J.: *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence.* (2 vols.) Harvard Univ. Press, 1961.

MICHEL, Paul Henri: *La Fresque Romane.* Paris: Pierre Tisné, 1961.

MURRAY, Peter e Linda: *The Art of the Renaissance.* Londres: Thames and Hudson, 1963.

PANOFSKY, Erwin: *Die Perspektive als "symbolische Form".* Leipzig: Teubner, 1927; trad. ital. Fertrinelli, Milão, 1961. *Renaissance and Renascences in Western Art.* Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1960.

POPE-HENNESSY, John: *La Scultura Italiana,* vols. 2 e 3 (2 ts.). Milão: Feltrinelli, 1966.

SALMI, M.: *Masaccio.* Florença, 1982.

VOLPONI, P.: *Masaccio.* Milão, Rizzoli, 1968.

WEISE, Georg. *L'Ideale Eroico del Rinascimento e le sua Premesse Umanistiche* (2 vols.). Nápoles: Ed. Scientifiche Italiane, 1961.

WÖLFFLIN, Heinrich: *Renascença e Barroco. Conceitos fundamentais da História da Arte.*

Paris, 1969.

MALRAUX CONTRA GIDE

Prefaciando o primeiro tomo desses admiráveis *Cahiers de la Petite Dame* — o diário em que Maria van Rysselberghe registrou seu longo e lúcido convívio com Gide[1] —, Malraux procura *historicizar* a mensagem do grande imoralista. Com que arte e malícia Malraux passa do epitáfio nostálgico de um tipo de vida literário: o do cenáculo gidiano da N.R.F. da *rue Vaneau ("l'un des derniers milieux littéraires")*, que parece hoje tão remoto, tão distante da nossa sociedade *("une société dans laquelle les milieux littéraires n'existent plus")*, ao tema, veladamente ferino, da pretensa caducidade da própria obra de Gide!... O especialista em museus imaginários museifica sem remorso o classicismo esteticista de Gide e seu *entourage*. Ironiza brilhantemente o culto, ainda simbolista, da estilização da obra. Denuncia a presença do fantasma de Flaubert na escrita vagamente empoeirada dos Gide, Rivière ou Martin du Gard. Malraux não perdoa. Como presidente honorário da Associação dos Amigos de André Gide, ninguém poderia apresentar melhor álibi: nada de hagiografias! — sobretudo quando a década promete, em relação a Gide, ratificar o cruel oblívio a que os anos sessenta o relegaram.

O carro-chefe da mal velada acusação de Malraux é a falta de senso histórico em Gide. Nada "historifica" tanto este último quanto a sua pasmosa indiferença — tão forte quanto a de Valéry — aos encantos e apelos de Clio. Efetivamente, em matéria de anti-historicismo, Gide foi "de morte"... Três anos antes de Hiroxima, em plena convulsão bélica, é capaz de escrever, impassível: *"De toutes les connaissances humai-*

nes, celle qui m'intéresse le moins, c'est l'Histoire". "Dans son journal, Gide ne parle ni de Jeanne d'Arc ni de Napoléon, mais — ce qui est plus troublant —, pas davantage de Lénine", observa, consternado, o outro André, ébrio contumaz de vivências históricas, eterno mesmerizado pelos varões ilustres tipo De Gaulle, Gandhi ou Mao Zedong.

Mas Malraux tem para isso uma explicação, sem dúvida interessante. É que, da geração de 1820 para cá, o declínio da cultura histórica virou norma entre os literatos. Até Chateaubriand, até Michelet e Hugo, quase todos os grandes escritores conheciam história — e a sua "transfiguração" em destino. Que não se tratava, necessariamente, de historicismo, prova-o o fato de que, com freqüência, essa cultura histórica se inspirava mais em Plutarco do que na raça de Ranke; mas o senso do heróico aguçava o faro para o *concretum* histórico, pretende Malraux — faro que começa a ser perdido com os simbolistas (mestres de Gide e Valéry), e a ser recuperado pelos genuinamente modernos. Para o autor de *La Condition Humaine* e de *L'Espoir,* o senso da história é o oxigênio da criação artística. Que pena Gide ter preferido as ciências naturais!... As ciências naturais e a "moral" — do ponto de vista da consciência histórica, duas abstrações, dois ângulos decididamente bem pouco "modernos".

Pois a segunda margem de separação entre Gide e nós é, segundo Malraux, o primado gidiano da *moral,* em detrimento da (re)descoberta do *sagrado.* Na religião, Gide só se interessa pela moral, não pelo numinoso; daí o seu desamor às soteriologias fundamentalmente an-éticas, (*morallos,* segundo R. Otto) como o hinduísmo. Gide ignora o alor metafísico e transfiguratório de que as grandes concepções do sagrado nimbam a experiência e a finitude humanas. Com isso, desdenha o que Malraux tanto preza, a ponto de fazê-lo a glória da arte: a "moeda do absoluto". Os absolutos gidianos nunca transcendem o rigorosamente humano e terrestre; nunca se apresentam como um Absoluto.

Malraux caracteriza com acuidade alguns traços do pensamento gidiano; porém terá razão ao declarar a inatualidade de Gide? Por si só, a justeza do retrato não nos convence da justiça dessa condenação museificante. Sabemos que Gide não está na moda: mas não será porque sua mensagem (que é o que nos retém aqui) continua, em seu cerne, essencialmente *intempestiva*?

Talvez o primado da preocupação moral sobre o "senso da história" seja uma forma aguda de... consciência histórica. Em 1928, em todo caso, entrevistando Gide, Walter Benjamin — que certamente não pecava por falta de "senso histórico" — lobrigou, no seu apego às ciências naturais, "o mais alto discernimento dialético". Quarenta anos mais tarde, Roger Bastide[2] poria à mostra as afinidades eletivas entre as reflexões botânicas do jardineiro-amador de Curverville e o seu nietzschianismo; Gide aprendeu com a jardinagem que: as mais belas flores são produzidas pelas variedades menos robustas; as plantas más proliferam triunfalmente, mas não as raras (estas carecem, ao contrário, de contínuos cuidados); os melhores espécimes vegetais são os mais freqüentemente transplantados; e que, enfim, os sucessos da natureza parecem intimamente relacionados com a orientação *seletiva* dos processos de cultivo. Em suma, a jardinagem ensina a Gide uma ética a um só tempo *aristocrática* e *perfectiva:* no jardim, o melhor nunca é um produto espontâneo, mas o produto de uma arte obediente (sem ser servil) à natureza. Aristofilia como paidéia, seleção como fruto de (auto)disciplina, digna desse grande enxertador de Nietzsche no *hortus conclusus* das letras francesas que foi o autor de *L'Immoraliste.*

O impacto das heresias morais de Gide, o seu desafio aos tabus vitorianos, levou muita crítica a privilegiar, no seu pensamento, o sensualismo ecumênico, o dionisismo aparentemente sem metro nem escolhas das *Nourritures terrestres.* Gide, o sedento de sensações, teria construído a ética do viver inseletivo, da anarquia igualitária dos instintos múltiplos e contraditórios. Na realidade, o que ele opôs ao puritanismo não foi a pletora indiscriminada das sensações, e sim uma as-

cese superior: a da moral que *escolhe* sem negar a natureza e recusar a individualidade. Em *Saul,* o rei sucumbe presa dos demônios dos seus desejos, que lhe destroem a personalidade. Gide opta francamente pelo ego (por um ego libertado e constantemente se autolibertando); não pela desordem pulsional do id.

Mas é claro que a primazia *da* moral era, em Gide, uma arma contra o fanatismo *do* moral; zelo pedagógico, mas nunca "moralismo" (os "moralistes" não são jamais "moralistas"). Contra o dogmatismo uniformizador das morais oficiais, Gide defendia o direito à existência das "morais particulares", exatamente na mesma perspectiva em que o Nietzsche de *Aurora* falara da índole repressivamente antiindividualista da "moralidade dos costumes". Esse compromisso do primado da preocupação moral com uma libertária *crítica da cultura* é o que o grandíloquo panegírico da História de Malraux deixa, muito significativamente, na sombra.

E no entanto, só a moldura libertária da moral aristocrática permite compreender plenamente o culto gidiano do "ato gratuito". Bastide demonstra sagazmente (contra Léon Pierre-Quint) que o ato gratuito de Gide não é tanto uma manifestação do eu profundo, uma expressão *da liberdade* segundo Bergson, quanto uma estratégia *de libertação.* No ato gratuito, o eu, dado em espetáculo a si mesmo, provocando o imprevisto, nega o seu passado, libera a personalidade dos determinismos de sangue e de meio. Em vez de valorizar o aflorar da continuidade profunda da *durée,* Gide partilha a ambição surrealista de surpreender o desejo na descontinuidade das "iluminações".

Narcisista inveterado, Gide não ama a introspecção. Não, lembra Bastide, por preferir a autoridade externa ao eu: o confessor católico, ou a ciência objetivista que Comte mobilizou (contra a psicologia introspectiva dos Kant e Maine de Biran); mas pela própria desconfiança radical da honestidade protestante em face dos jogos ambíguos da consciência. Na introspecção, que conheço ao certo: meu ego real, ou os

múltiplos avatares de meu ego ideal? Na *Massenpsychologie,* de 1921, Freud distingue claramente o ego ideal do *ideal do ego (Ichideal, Idealich),* formação intrapsíquica de origem narcisística, que serve de modelo ao ego (e que será dois anos depois, em *O Ego e o Id,* sinônimo do superego); o ego ideal suscita, no caso da fascinação amorosa e da dependência hipnótica, uma verdadeira sub-rogação do ego a personalidades alheias. Aqui (como em tanta coisa!) Gide e Valéry se separam: este prende o mito de Narciso à introspecção *à outrance* do cerebralismo de Monsieur Teste; aquele salienta, de preferência, os aspectos *especulares,* antiintrospectivos e, por assim dizer, cósmicos, do narcisismo. O legado do Narciso gidiano não é o solipsismo discretamente paranóico de Teste — é a dialética do *simulacro* de Pierre Klossowski, que completa o sentido *exteriorizante* da auto-observação narcisista pela introdução do olhar de outrem (motivo de Diana e Acteon).

Mas por quê, se o narcisismo não é introspecção, e a moral libertária não é solipsista, Narciso é um dos *leitmotive* da obra de Gide? Porque, conforme diz o seu Édipo (1930), a seus filhos-irmãos, quando cada vida humana se defronta com uma "esfinge particular", portadora de uma pergunta *diferente, "il n'y a qu'une seule et même réponse à de si diverses questions; (...) cette réponse unique, c'est: l'Homme; et (...) cet homme unique, pour un chacun de nous, c'est: Soi".* Afirmação claríssima — no texto que constitui, com o *Thésée* de 1946, o testamento poético gidiano — da teoria das morais particulares; mas onde, simultaneamente, se evidencia o significado *dialético* da particularidade irredutível de cada moral individual: *a sua íntima conexão com a generalidade do humano.* Ser o mais autenticamente possível *quem* se é, *o que* se é (o "tornar-se o que se é", de Nietzsche, base da definição orteguiana do herói), eis a única estrada para chegar ao humano. Narciso como antropos; Gide pré-existencialista...

No clima filosófico de vanguarda dos últimos anos, essas fórmulas tendem a ser recebidas de nariz torcido. Essas maiúsculas — *Homme, Soi* — cheiram tanto a "humanismo"... E

sem dúvida o humanismo sangüíneo e peremptório de Gide atrai hoje menos do que o humanismo esquálido e oblíquo de um Beckett; os humanismos afirmativos, mesmo sóbrios como o de Gide ou Camus, resistem menos bem às anexações ideológicas, ao próprio farisaísmo que, sem verter uma lágrima pelo ocaso da glória de Gide, entroniza Saint-Exupéry e Saint-John Perse — ao lado do indefectível Claudel — como centros da literatura francesa do nosso tempo.

Entretanto, cometeríamos um grandíssimo erro se subordinássemos a apologia gidiana do indivíduo e do homem à metafísica do sujeito, dinamitada pelo estruturalismo, ou às últimas e gastas versões do antropocentrismo ontológico. Indivíduo e homem não são, em Gide, *realia* — são pólos éticos. Não era à toa que os críticos maurrassianos condenavam, por trás desse classicismo da frase que foi o gidismo, a ausência do "homem clássico". Em vez da transparência anímica, da cristalinidade racional do homem clássico, Gide nos propõe uma figura muito mais próxima da lábil complexidade do *homo psychologicus* de Freud. Apenas, a destruição do sujeito ôntico, a ultrapassagem da psicologia ingenuamente racionalista e intelectualista não têm como dispensar a reflexão ética; e a filosofia da morte do "humanismo" não pode prescindir da cogitação moral sem ceder à pior alienação especulativa (talvez a única vantagem que os existencialismos conservem, em relação ao pensamento estrutural e pós-estrutural de hoje, seja precisamente o seu gume ético, ainda sem paralelo na meditação dos Foucault, Derrida ou Deleuze; gume ético que não falta, aliás, em dois precursores da superação do existencialismo: Blanchot e Klossowski).

Como crítica da cultura e paidéia aristocrática, a obsessão moral de Gide só podia ser "ahistórica"; esse era o seu modo de fazer-se analítica do presente. Perto dela, aliás, o altissonante interesse de Malraux pelo histórico não faz boa figura. Malraux celebra a ação como narcótico para a angústia existencial; nele, a ação é gesto — *beau geste* — muito mais do que *agir* no sentido clássico-político da palavra, agir no sentido ético-racional dos grandes desempenhos cívicos re-

latados em Tucídides ou Plutarco. O hino à façanha, à atividade política enquanto *aventura,* engendra, em Malraux, uma exaltação da humanidade alçada à dignidade heróica. Mas que vazio e bombástico não soa o seu imperativo de manter a *qualité d'homme* (cf. *L'Espoir),* em contraste com aquela máxima goethiana das *Nourritures: "assumer le plus possible d'humanité"*... Os acentos marciais do heroísmo à Malraux valerão o esforço de Gide para psicologizar e humanizar o conceito de moral?... Em matéria de humanismo, o que o espírito contemporâneo reclama não é *pathos* — é antes um *ethos* crítico, suscetível de proteger o humano dos súcubos e sereias da alienação.

Mergulhando no seu êxtase ativista e nas suas odes à História como Destino, Malraux prefere *mitologizar* a contribuir para a revisão crítica da nossa antropologia filosófica — revisão a que narradores de escol como Kafka e Joyce, Thomas Mann e Broch, Jünger e Bulgakov, Gombrowicz ou Guimarães Rosa ligaram o seu nome. Pode ser que o (i)moralista André Gide não ombreie com todos esses autores em *vis* narrativa; mas o melhor de sua prosa constitui certamente uma instância primorosa daquela revisão.

Significativamente, Walter Benjamin fez dos textos mitológicos de Gide um modelo de desmascaramento do mito. Na *crítica da violência* benjaminiana (cf. seus dois estudos de 1921, *Prolegômenos à crítica da violência* e *Destino e caráter*), a ordem mítica representa a negação da felicidade humana, a sacralização do repressivo. Ora, entre os ensaios em que Benjamin projeta sua denúncia do mítico na análise literária (do *Hölderlin* de 1914 ao *Kafka* de 1934), figura justamente um belo artigo sobre a prosa "grega" de Gide: *Édipo ou o mito razoável* (1932). O libertarismo de Gide se serve dos mitos para repelir o Mito; seu Édipo desmoraliza o Destino.

Hermann Broch chamava "estilo mítico" o estilo não-naturalista da literatura debruçada sobre a problemática do homem dentro da moderna crise dos valores. Gide, talvez o maior caso de alergia ao naturalismo nas letras pós-clássicas,

vestiu de antigo o estilo mítico de Broch. Tal como o classicismo iconográfico de Picasso, os seus *remakes* de lendas helênicas obedecem a um espírito francamente *voltairiano* e parodístico. Por isso, esse mediterraneísmo de traço e temas, longe de ficar na inconseqüência acadêmica (ou no restauracionismo reacionário identificado por Adorno nos classicismos de Stravinsky ou Hindemith), deu livre curso ao gênio irreverente e crítico da estética moderna.

O heroísmo "espanhol" da ficção de Malraux (Malraux: um Montherlant filotrotskista que narra como Hemingway) descende dos romantismos *mitológicos.* É preciso rejeitar a identificação sumária, repisada por um Lukács, de romantismo e "irracionalismo". No grande romantismo alemão, por exemplo, o irracionalismo compacto, antiintelectual e antiuniversalista, foi uma peculiaridade de determinada vertente do *segundo* romantismo (o romantismo renano), mas de modo algum uma característica dominante da *Romantik* de Iena (os jovens Schlegel, Tieck, Novalis). Korff, no seu alentado *Espírito da época de Goethe,* considerou o romântico de 1800, o romântico novalisiano, menos um anticlássico, um irracionalista puro, do que um *clássico romantizado.* Fórmula simetricamente oposta ao famoso "classicismo = romantismo domado" de Gide; mas não menos elucidativa quanto à gênese da cultura romântica. No tocante ao irracionalismo, o classicismo de Weimar e a *Romantik* de Iena formam um hiato filosófico-cerebral entre duas ondas irracionalistas: o pré-romantismo do *"Sturm und Drang",* e a mística do "sangue e do solo" (de sinistra progênie espiritual) de certos publicistas da segunda fase romântica.

Para os ideólogos irracionalistas como Baeumler (laureado, *et pour cause,* pela universidade hitleriana) o telurismo racista e abertamente regressivo dos Goerres (que não passava de mitologia mistificante a serviço da reação político-social) era o único romantismo autêntico — e o seu enaltecimento exigia que se repudiasse o mundo onírico e noturno, porém lunarmente *espiritualizado* e *universalista*, de Novalis. Thomas Mann, esse outro mestre da fabulação mitológica de

cunho "iluminista", contestou galhardamente essa estranha maneira de hierarquizar as várias correntes do romantismo germânico. Baeumler julgava a psicologia desmascaradora de Nietzsche uma traição "socrática" à linhagem irracionalista, de Goerres e Grimm até Bachofen. Mas a psicologia de Nietzsche, herdeira de La Rochefoucauld, Stendhal e Dostoievsky, admiradora da Ilustração (cf. *A Gaia Ciência*) era uma das principais fontes da analítica moral de Gide...

Joseph Goerres (1776-1848), ídolo do irracionalismo proto-názi, emigrou do materialismo jacobino de Georg Forster (1754-1794) — a extrema-esquerda da *Aufklaerung* — para um restauracionismo arqui-reacionário e brutalmente polêmico, que levaria Heine a alcunhá-lo de "hiena tonsurada". Como a conversão de Friedrich Schlegel à fé romana e à Santa Aliança, seu conservadorismo racista não provém da "autonomia de vôo" especulativa do grande romantismo: provém da politização do romantismo pela publicística reacionária. A mitologização irracionalista denota o abastardamento intelectual do movimento romântico.

No fim do século passado, a mística "do sangue e do solo" foi reavivada pelo chauvinismo revanchista de Barrès, "decadente" convertido ao nacionalismo. Gide contrapôs a "ética da jardinagem" à mitologia barrèsiana do *enracinement*. Transplante, em vez de enraizamento; libertação humanizadora e universalista do indivíduo, em vez de carolice patrioteira e reverências à família-clã — eis o que Gide mobilizou contra o reacionarismo encouraçado de Barrès e Maurras. Malraux não é um maurrassiano; todavia, seu mito da História como arena do Destino possui conotações marcadamente irracionalistas. As apóstrofes ao Destino, a apologia do Gesto, pertencem ao campo de falsos conceitos onde se movem as "idéias-força" do baixo romantismo. Que Malraux tenha sido resistente anti-názi é algo que dignifica o homem; porém não elimina o fundo irracionalista do seu pensamento (estamos fartos de saber que existe um irracionalismo "de esquerda"; noventa por cento do atual *gauchisme* não são outra coisa). No *hero-worship* malrauxiano, Carlyle foi

passado a limpo pela vivência do nosso século de revolução social e guerras mundiais; mas o fundo irracionalista, o temperamento mitologizante, é o mesmo. O confronto com distintas correntes ideológicas oitocentistas — umas, na raiz do pensamento de Gide, outras, do de Malraux — parece, portanto, bastante justificado. Ambos reelaboram duas linhas teóricas muito mais separadas do que habitualmente se pensa: de um lado, a "crítica da cultura" (a linha Burckhardt-Nietzsche); do outro, o romantismo irracionalista.

No catolicismo de Maurras, Deus é uma entidade eminentemente pragmática: a religião só é afirmada porque concorre para sustentar a ordem social; Maurras não é um católico reacionário — é um reacionário católico, e católico só *porque* reacionário. O também conservador Comte fora mais explícito: o deísmo, disse ele, desejava conservar Deus e livrar-se da religião; o positivismo se propõe fazer exatamente o contrário (Durkheim, sociólogo comtiano, se lembrará disso, ao reduzir a religião a cimento da sociedade). Algo desse pragmatismo transparece em Malraux: nos seus arroubos de comunhão com o curso histórico, a fé na História vira mera função da angústia existencial: na sua filosofia da arte, o sagrado se torna uma simples "resposta" à mesma angústia, agora em escala coletiva. Militância e arte, gesto político e estilo — tudo é função; tudo é concebido em termos *utilitários*.

Na perspectiva de Gide, a religiosidade e a conduta "pragmática" têm qualquer coisa de obsceno. Seu rigorismo protestante, que nunca o abandonou por completo, via nesses expedientes formas degradadas da experiência humana. Sartre diria depois: formas de má-fé (*O ser e o nada* I, 2). Não é de admirar que as várias atitudes "participantes" de Gide — a militância antifascista, a denúncia dos vícios judiciários, a corajosa campanha anticolonialista, etc. — tenham sido ditadas por uma motivação oposta à de Malraux. Gide atuava por uma questão de consciência; Malraux, para livrar-se de um estado d'alma. No fundo, quem era o escapista: Gide, o individualista, o "associal" que interrogava os acontecimen-

tos a partir de problemas morais concretos, ou Malraux, que "esposava" a História em nome de nebulosas metafísicas?

A eticidade do individualismo de Gide não precisava de ditirambos à história para assumir consciência histórico-social. O esteticismo da rue Vaneau nasceu do simbolismo; mas, como o melhor simbolismo, não ficou na torre de marfim. Em Malraux, ao contrário, a mística do senso histórico se avizinha da consciência mistificada, senão mistificante. O heroísmo como embriaguez é mais um "paraíso artificial", só aparentemente incompatível com o evasionismo esteticista. No "esteta participante" André Malraux, a participação é, de fato, um esteticismo. E se é sempre válido salientar a necessidade de conferir maior *existencialidade* ao engajamento, de vincular o ânimo participante à plenitude da condição humana, nenhuma existencialização autêntica poderia vingar sem o exercício da lucidez eticamente motivada.

O senso da história malrauxiano é uma mística; a lucidez de Gide, uma ascese. A estética dos nossos dois autores espelha essa diferença. Para Malraux, a essência da arte não reside no relato da experiência (como quer a teoria da expressão) e sim na sua capacidade de *transfigurar.* O criptoformalismo de grande parte da estética contemporânea acolheu pressuroso esse eloqüente desmentido aos reducionismos, biográficos ou sociologísticos. Porém a verdade é que, em livros como *Les Voix du Silence* (e sem prejuízo de vários e brilhantes *insights* tópicos), o transfiguracionismo de Malraux encobre, mais do que revela, tanto as condições genéticas das obras e dos estilos quanto as dimensões concretas da semiose artística.

Nesse ponto, o esteticismo da rue Vaneau permaneceu mais fiel ao poder *cognitivo,* iluminatório, da arte. A poética ficcional de Gide também rejeita, explicitamente, os equívocos e ingenuidades da teoria da arte como expressão; mas a alternativa que ele lhe dá — o conceito de "literatura de experiência" — está impregnado da consciência do valor gnoseológico da produção artística. Blanchot descreveu magis-

tralmente (em *La Part du Feu*) a literatura de experiência: literatura que *experimenta*, isto é, que ensaia, através dos seus personagens, atitudes e condutas menos "vividas" do que imaginadas, e com isso se devota, sem trair a especificidade do artístico, à cognição moral. *Experimentação* inerente ao fingir que é a fantasia poética; mas, igualmente, *experiência* no sentido epistemológico, em consonância com o mais-que-fingir — *docet fabula* — escondido naquele fingir.

Não é de estranhar que a apoteose póstuma de Bataille, *místico* sacrílego (conforme bem percebeu Sartre), coincida com o ostracismo intelectual de Gide: pois Gide consumiu sua vida pregando o ascetismo da lucidez, a lucidez como ascese ininterrupta. Provavelmente, o esquecimento da lição de Gide perdurará. Em nossos dias de "dessublimação repressiva" (Marcuse), a fortuna sorri às metafisiquinhas do Desejo. A pseudocultura da contracultura, que ignora Schopenhauer, vibra com o universo apetitivo, pan-hedonista, dos Blake de subúrbio gênero Norman Brown; enquanto o neofourierismo *gauchiste* joga no lixo as idéias, com frívola displicência, o "familialismo" de Freud, valorizador "reacionário" da sublimação... O prazer é vendido como viático para a felicidade.

Em semelhante atmosfera, a fina distinção de Ménalque: *"Non pas le bonheur, Nathanael — mais le plaisir..."* — parece condenada ao desterro entre as morais repressivas. Se Gide tivesse ao menos sido mais "rousseauista", menos preocupado com as virtudes nietzschianas da ascese aristocrática... Infelizmente, nisso ele era bem clássico: esse libertário nunca esqueceu a cultura; jamais se libertou do ideal *formativo*. A maioria dos contemporâneos pensou que ele propunha naturalizar a moral; engano: a sua meta foi moralizar a natureza (René Schwob). Simmel falou do *individualismo qualitativo* de Goethe.[3] A *sagesse* de Gide segue a mesma direção. Não se trata de "humanismo" enfático — e "furado" na sua própria grandiloqüência — mas apenas do humanismo *crítico* que o imoralista André Gide encontrou no seu autor

predileto: *"(Je)... dirais qu'il y a plus de distance de tel à tel homme qu'il n'y a de tel homme à telle bête..."* (*Essais*, I, 42).

Bonn, junho de 1973.

NOTAS

1 Cahiers André Gide, 4: *Les Cahiers de la Petite Dame, 1918-1929.* Paris: Gallimard, 1973.

2 *Anatomie d'André Gide.* Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

3 H. Friedrich utiliza a expressiva designação de Simmel em seu clássico estudo sobre Montaigne.

À BEIRA DO ANTIUNIVERSO DEBRUÇADO

ou

introdução livre à poesia de Murilo Mendes[1]

Murilo Mendes "explodiu" na poesia brasileira em 1930, com a publicação de *Poemas*. Um "bicho-da-seda", diria pouco mais tarde Manuel Bandeira: um poeta que tira tudo de si mesmo; e o próprio Mário de Andrade, no hoje clássico *A Poesia em 1930,* quedou meio pasmo ante o fenômeno muriliano e sua curiosíssima fusão de referências à "vulgaridade da vida" com a "exasperação sonhadora". Mário foi também o primeiro a falar no surrealismo do autor d'*A poesia em pânico.* Atualmente, a tendência da crítica é minimizar a importância do elemento surreal em Murilo salientando ingenuamente a sua pouca intimidade — tão pequena quanto a de seu quase-sósia Eluard — com os (anti)cânones da escrita automática. Acontece que até mesmo uma prosa tardia como *A idade do serrote* (1968), primeiro volume da importante, e saborosa, memorialística de Murilo, deve algumas de suas melhores páginas ao associacionismo livre. E daí? — talvez se pergunte — Drummond usa e abusa (conforme reparou Mestre Othon Moacyr Garcia) do palavra-puxa-palavra, e, não obstante, não é chamado de surrealista. O surrealismo é no máximo parte de um todo — uma dimensão expressional embutida na poética moderna, e não um fator de filiação estilística. Pensando em Kafka, tanto ou mais do que em Breton, W. Benjamin não esteve longe de identificar a atitude surrealista com a moderna estética da alegoria.

Em Murilo, no entanto, toda a poética se dá por *visionária,* e a audácia das aproximações insólitas, o choque do super-real, são muito mais ostensivos do que na discreta, mi-

neira reticência de Drummond. Aí por volta de 67, em Paris, Murilo me perguntou se eu tinha ido ao enterro de Breton. Ele tinha: e o seu comparecer, vindo expressamente de Roma àquele ato, se revestia de evidente valor simbólico: era um rito de solidariedade, bem acima de qualquer observância do receituário da escola. Se o surrealismo só tivesse sido, justamente, uma escola, Murilo não seria membro dela; mas o surrealismo foi de fato um movimento, capaz de abranger coisas tão diversas quanto o verso de Alberti, Paz ou Alexandre O'Neill. Então, não há dúvida de que *As metamorfoses* são um texto surrealista.

O essencial é não pensar surrealismo *contra* realismo, tomando este, não na acepção de estilo histórico, mas de virtude gnoseológica. Os poemas-piadas, e aqueles, mais desenvolvidos, com que Murilo surgiu em 30, são de um realismo confesso. No *Bumba-meu-poeta,* o vate saúda no jornalista quem lhe fornece ao menos trinta por cento do que ele imagina... Como, porém, a veradeira realidade não se esgota na superfície dos gestos humanos, e como dela é parte eminente o subterrâneo dos impulsos reprimidos, o poeta-malasarte dirá com plena convicção:

> *Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,*
> *ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.*
> *Não desprezo nada que tenha visto,*
> *todas as coisas se gravam para sempre na minha cachola.*

Na vida de suas retinas tão fatigadas, o poeta se quer *órganon* de um conhecimento do sonho... "Na minha cachola" é o anticlímax coloquial, o *twist* desidealizante e dessentimentalizante, característico do genuíno modernismo: *Poemas* é um autêntico contemporâneo de *Libertinagem* e *Alguma poesia,* não do neo-romantismo da outra grande voz de 1930, Augusto Frederico Schmidt. Coloquialismo bem direto, patente na onipresença do adjetivo preferido desse primeiro Murilo: *bruto,* no sentido popular de "grande", e que se faz suporte do tom de crônica, jornalisticamente "atual" com que

se abordam mesmo os temas mais solenemente metafísicos (ex.: "os *saxofones* do último dia").

Murilo estreava preso à matéria viva de seu tempo, atento à questão social, sensível ao "espírito do ano de 1917". Entretanto, desde esses livros iniciais, o seu anarquismo erótico-libertário leva de roldão o namoro com a opção política.

Eu estou no meu corpo.

Avisam esses poemas, habitados pela obsessão dos "seios empinados", dos "sovacos mornos" e das "ancas firmes". É o erotismo, por vezes conscientemente anticristão (v. *Vidas Opostas de Cristo e dum Homem*), ou só carnavalesco, franciscanamente cristão *(Bumba-meu-poeta),* que ameaça, representado pelos verdes anjos do mal, a ordem da sociedade. "A sociedade vai por água abaixo", enquanto a poesia instala

...O estado de bagunça transcendente.

A ótica surreal é cúmplice desse ânimo saturnálico. Daí a subversão completa na figuração dos velhos temas biográfico-familialistas do nosso lirismo:

Mamãe vestida de rendas
Tocava piano no caos.
Uma noite abriu as asas
Cansada de tanto som,
Equilibrou-se no azul,
De tonta não mais olhou
Para mim, para ninguém!
Cai no álbum de retratos.

O súbito presente histórico (cai) reforça a garra intimista do visionarismo livre, a sua capacidade de suscitar "iluminações profanas" (Benjamin) dialeticamente ligadas à espessura psicológica da vida burguesa. Os versos acima pertencem ao volume *O visionário* (1930-33, publ. somente em 41), que, praticando bastante o metro curto, se mantém fiel à musa hiperbolicamente erótica. Eros *psicopompos* rege toda uma cosmologia:

O mundo começava nos seios de Jandira.

Se os temas religiosos começam a ganhar peso (há uma bela e enxuta *Anunciação* a uma virgem costureirinha), Lázaro aparece mais erótico do que místico, e o filho pródigo verá justificado o seu rebelde inconformismo. O *eros* cosmogônico se opõe de cara às teodicéias:

Intimaremos Deus
A não repetir a piada da Criação.

E o poeta se proclama disposto a *boxear com a eternidade.* Afinal, estávamos realmente na época em que um Max Ernst pintava uma Virgem com o Menino com a madona sapecando uma vigorosa palmada nas nádegas do seu divino neném...

Mas *O visionário* trouxe ao lirismo muriliano uma valiosa densificação mental, uma ciência maior na exploração das contradições. Assim, por um lado, o poeta erotiza a própria paisagem (*A noite chega/Remexendo os quadris*), continuando a cantar a Grande Fêmea sedutoramente destrutiva ("A filha do caos"); mas, por outro lado, desmistifica o namoro burguês ("Arte de desamar"), e denuncia as ambivalências alienantes do erotismo escapista ("O doente do século"). *Eu sou terrivelmente do mundo,* reza um dos versos-preceito desse manual de vidência imanente.

Ainda no começo dos anos trinta se consuma a conversão de Murilo ao credo cristão. Influenciado pelo cristianismo de inclinações quiliásticas de seu grande amigo, o pintor Ismael Néri, o poeta publicará com Jorge de Lima os poemas religiosos de *Tempo e eternidade* (1935). Mas a aceitação definitiva da mensagem do Cristo não desimanentizaria a visão muriliana. A fé não renega o século *(Ofereço-te a minha aridez e o meu pecado),* e a proclamação de Deus evangélico recusa toda ortodoxia triunfalista:

Eu te proclamo grande e admirável eternamente
Porque te fazes minúsculo na eucaristia.
Tanto assim que qualquer um, mesmo frágil, te contém.

Dez anos mais tarde, em *Mundo enigma,* o mesmo tema ecoará *(Sempre és o hóspede — nunca és o rei. / Muito mais derrotado que vitorioso).* A voz crente de *A poesia em pânico* (1938) será sobretudo o grito do impenitente, entre outras coisas dilacerado entre as amadas carnalíssimas como Berenice e uma Igreja que é também mulher — e mulher "toda em curvas". Aliás, como já se dissera n'*Os quatro elementos* (livro geminado com *Tempo e eternidade*), mulher é a própria eternidade: o próprio núcleo do *pathos* existencial cristão. A ginofilia, emblema erótico do anarcolibertarismo de Murilo, sobrevive plenamente à cristianização, nada ascética, da sua inteligência do mundo.

Segundo Tillich, Orígenes de Alexandria foi o primeiro a estruturar a interpretação alegórica do *Cântico dos Cânticos* no simbolismo da Amada enquanto alma individual, e não mais — como na tradição hebraica — enquanto metáfora do povo eleito. De certo modo, o *telos* da poética muriliana é um canto messiânico sob a forma do Desejo erotizante e pessoal: e quase todos os seus maiores, quero dizer, os seus melhores poemas, são como que fragmentos de um cântico dos cânticos ao mesmo tempo fortemente social, sexual e anímico. Murilo reerotiza o êxtase anímico que a patrística leu no texto de Salomão — mas fez dessa reerotização o símbolo de um *eschaton* social, de uma revolta sem sentido coletivo. O que assegura a transitividade entre o nível da alma-sexo e o social se chama, naturalmente, surrealismo.

Para mim, é nessa perspectiva erótico-social que devemos procurar os fundamentos de outra grande idiossincrasia muriliana: o culto a Mozart. Somente em Pierre-Jean Jouve, em toda a poesia moderna, consigo encontrar tamanho e tão consistente amor ao divino Ariel de Salzburgo. Ora, o elemento grácil (originalmente rococó), a etérea, alada e lânguida elegância mozartiana outra coisa não é senão a expressão máxima da aliança entre a mentalidade iluminista e aquela *erotização da cultura* que fez do Setecentos a época da última vivência ocidental do hedonismo antropoplástico — *da libido plenamente aceita como fonte de cultura.*

Daí talvez o Mozart "aero-amigo"— de Murilo, que nunca mais desaparecerá de sua poesia, e ao qual serão dedicadas *As metamorfoses* (1944), adequar-se tão bem à sua vocação crítico-social, à vontade de participação comungante e combativa.

Mundo público
Eu te conservo pela poesia pessoal.

Afirma *Rito geral*, um poema-chave d'*As metamorfoses*, explicitando uma sensibilidade ao coletivo bem manifesta nos versos "de guerra" de *Poesia liberdade* (publ. em 1947). Poesia *martírio*, no sentido fortemente etimológico de literatura de testemunho — e por isso mesmo profundamente persuadida do esgotamento da perspectiva egocêntrica como fator de poetização/cognição da realidade. A poesia "pessoal" voltada para o "mundo público" nada tem, com efeito, em comum com a egolatria do patetismo romântico:

Represento os desânimos espalhados duma geração
Muita coisa sofro pelos outros
Eu mesmo nem sofro às vezes.

(*O visionário*)

A grande tarefa da crítica, no caso de Murilo como no de Drummond, reside em descobrir as várias conexões entre esse abandono da poética do ego e as novas feições do discurso lírico: entre elas, os efeitos de distanciamento surreal-metafórico do tipo

As botas de sete pedras
Comem léguas de aborrecimento

(*O visionário*)

ou

Minhas mãos ficaram boquiabertas

(*Ibid.*)

ou ainda

Os loucos desdobram
Toalhas de sonhos

(*As metamorfoses*)

O estilo muriliano assume depois da Guerra uma direção classicizante, análoga à que conheceram o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu* e o Drummond de *Claro enigma*. Quatro volumes de versos reunidos pelas *Poesias* (ed. José Olympio) em 1959: *Sonetos brancos, Contemplação de Ouro Preto, Parábolas e Siciliana*, aos quais se veio somar *Tempo espanhol* (1959), dão a medida do modernismo classicizado de Murilo. Filtrando a dicção "mesclada" (o falar de temas ultragraves em linguagem "baixa") e certo tipo mais frontal de humor lírico, esse estilo classicizado não abandonará, porém, a figuração surreal. No máximo, nota-se-lhe maior concentração temática no universo da alta cultura literária e artística, de que o poeta se foi fazendo cada vez mais íntimo em sua longa residência européia (Bruxelas e Roma, com freqüentes visitas à Espanha, Portugal e França). A arte vira o grande referente da poesia de Murilo Mendes, em quem, aliás, se afirma pela mesma época um agudo e atualizadíssimo crítico de artes plásticas. Essa imagem do poeta culto, em colóquio permanente com a produção estética e teórica do seu tempo, será um dos aspectos mais nítidos dos seus volumes líricos dos anos 60, *Convergência* e *Poliedro*, tanto quanto da prosa única dos "retratos-relâmpagos" (ainda não recolhida em livro), onde Murilo decanta sua rica convivência com vários protagonistas do moderno espírito europeu. Grande renovador da chamada poesia de viagem *(Siciliana, Tempo espanhol)*, Murilo não peregrinou menos, nem menos perspicazmente, pela geografia intelectual contemporânea.

Sobre *Parábola* falei um pouco n'*A astúcia da mimese:* trata-se de um livro capital na evolução do nosso modernismo poético. Aqui prefiro deter-me nos *Sonetos brancos*, que não parecem contar com o sufrágio de certa crítica de vanguarda, tendente a confundir a simples adoção do metro e dos quatorze versos com as preocupações neoparnasianas da geração

de 45. Esses sonetos de Murilo, contemporâneos dos de Jorge, de Drummond ou do último Bandeira, constituem a meu ver um dos cimos de sua obra poética. Alguns deles são pura "poesia metafísica" pela audácia, a um só tempo, sensual e cerebral da imagística. Vejamos, por exemplo, como o poeta se dirige a uma "tauromáquica dama":

Senhora, de violeta e cinza engrinaldada,
.....
Da monarquia absoluta dos gestos e dos signos
Desceis uma cortina de enigmas ante mim.

Mas o núcleo dos *Sonetos brancos* é poesia religiosa:

À beira do antiuniverso debruçado,
Observo, ó Pai, a Tua arquitetura.
Este corpo não admite o peso da cabeça...
Tudo se expande num sentido amargo.
.....
.....
.....
.....

Uma única vez eu te entrevi,
Entre humano e divino inda indeciso,
Atraindo-me ao teu íngreme coração
Para outros armaste o teu festim:
E da tua música só me vem agora
O soluço da terra, dissonante.

(Filho Pródigo)

Alta poesia religiosa, escrita pelo nosso primeiro lírico cristão verdadeiramente reflexivo: capaz de converter o *pathos* do numinoso em perspectiva de genuína problematização do estar-no-mundo humano. Agora a figura do filho pródigo impenitente, velho motivo da lírica muriliana, explicita sua alergia íntima à noção teodicéica do Pantocrátor. *À beira do antiuniverso debruçado,* o ego lírico, na persona de Cristo feito filho pródigo metafísico, increpa magoadamente o Criador alheio às dores da terra. *O salmo de louvor seca nos lábios,*

dirá outro soneto do mesmo livro, aliás inesquecido da moldura histórico-social da fé em discussão:

Outrora sons de flauta em paraíso
O trabalho impeliam, mesmo amargo.

Mas a classicização da léxis lírica se torna patente: em vez de alusões desbragadas à "piada da Criação", a rebeldia filosófica caminha por graves e meditativos decassílabos, literariamente "nobres" no seu vocabulário como no seu andor; dentro dessa pátina classicizante é que adquire relevo o sutil simbolismo do ritmo, das assonâncias e das aliterações metaforizantes:

A/tra/IN/do-me ao teu/ÍN/gre/me co/ra/çÃo.
3 7 10

John Crowe Ransom, o *doctor subtilis* entre todos os *new critics,* definiu certa vez o poema como uma *desperate ontological manoeuver.* A definição convém a muitos textos de, p. ex., um Pessoa, um Eliot, um Montale, um Char, um João Cabral, um Antônio Ramos Rosa, ou vários outros grandes estrategos do moderno *trobar clus* filosófico. Desconfio, porém, de que não se aplica tão bem a uma poética do fragmento explosivo — semanticamente explosivo — como o surrealismo de Murilo, ou de certo Alberti. Não é tanto o "cerebralismo" deles que separa esses poetas de Murilo — é antes a *implosividade* da sua técnica de construção lírica, por oposição à energia centrífuga de semiose muriliana. Mário de Andrade intuiu algo disso quando notou a antidiscursividade de Murilo; mas infelizmente confundiu o fenômeno com falta de artesania, fraqueza da forma. O fragmento, *forma mentis* do texto muriliano, não é produto de descuido. Se fosse necessário prová-lo, bastaria invocar a concentração do rigor epigramático na obra, e especialmente na obra tardia, desse autor nato de aforismos.

O fragmento é apenas o gesto estilístico que corresponde a uma estrutura de pensamento essencialmente diversa da sintaxe lírica daqueles "estrategos". Que as aparências não

enganem. Nada mais diferente dos "estilhaços" de Murilo do que os fragmentos oraculares de um Char, no entanto poeta de formação surrealista; e nada instrui mais sobre a diversidade dessas duas estirpes literárias do que a maneira pela qual João Cabral — o grão-senhor, com Drummond, da rediscursivização do nosso *logos* lírico — "aprisiona", nas malhas centrípetas de sua *ratio* imagística, a plasticidade, que lhe foi mestra, da fanopéia de Murilo. A fragmentariedade muriliana só não é "artesanal" no sentido em que partilha, de fato, daquele eclipse da obra "acabada" que Breton já pressentira no jovem Picasso, e um dia faria de Masson (o mais imanentemente erótico dos artistas surrealistas) o modelo confesso do dinamitador da pintura de acabamento, Jackson Pollock.

Benjamin nos ensinou a compreender Baudelaire como um moderno Josué: um inimigo do progresso burguês, um candidato a dândi que teria dado tudo para interromper a marcha inexorável do apogeu da sociedade capitalista. Muito da nossa melhor poesia, como a de Pessoa ou Drummond, ainda se abebera numa recusa fundamental desse tipo, e oscila, dentro dela, entre o niilismo e a revolta anarquista. A musa moderna, pós-romântica, é mesmo marcada pelo que Hugo Friedrich chamou de "vacuidade do ideal". A posição singular da poesia surreal-cristã de Murilo consiste precisamente em tentar restaurar a dignidade da palavra profética em plena vigência dessa vacuidade do ideal. E restaurá-la, não num *paradis esthétique* (como os esotéricos cenários míticos de Saint-John Perse), mas ao contato impuro com a matéria do século.

Por isso, a "mensagem" de Murilo não constitui um discurso humanisticamente "afirmativo"; sem ceder ao niilismo, ela se mantém não obstante sempre orgiástica, sempre dialética, e, ainda mais, *parodoxal,* no seu pulso profundamente libertário. Que estranho poder tem *certo* cristianismo de superar, sem *desconhecê-lo,* o niilismo contemporâneo!...

Murilo Mendes é, com Cruz e Souza (mas com prismas de experiência cultural inacessíveis ao Cisne Negro), o único caso sistemático de *espiritualidade voluptuosa* em nossa poesia. Um Blake, sem a mitologia, às vezes cansativamente maníaca, do próprio. Mas um "Blake" pós-romântico — o que, afinal, deixa o autor dos *Songs of Experience* mais perto do mundo dos *Broquéis* do que da mentalidade de *As metamorfoses*. Pós-romântico, o "profeta" Murilo não prega: exclama e interroga, cultiva o escândalo evangélico das perguntas subversivas, da perplexidade libertadora. Blake?... Não — antes um Buñuel: um Buñuel cristianizado, que, como o outro, talvez dissesse, à beira da utopia (antiuniverso) debruçado, que o sentido último de suas obras reside no reconhecimento "de que não vivemos no melhor dos mundos possíveis". Um cristão, porém, do lado da esperança, muito mais que da crença. Sem consentir que a iniciativa da salvação fique na mãos de um Além:

Dancemos o Oriente.

Um cristão ecumenicamente interrogador. Autor de poesia como *eros* do *logos*, e como *logos* do *eros:* pois "a pergunta" — disse o Merlin do nosso anti-Graal — "a pergunta é o desejo do pensamento" (M. Blanchot).

Paris, março de 1975.

NOTA

1 Introdução à *Antologia poética* de Murilo Mendes (seleção de João Cabral de Melo Neto). Rio: Fontana, 1976.

AS IDÉIAS E AS FORMAS

O leitor encontrará no livro *As idéias e as formas* ensaios de crítica estética e de crítica ideológica: crítica das formas e crítica das idéias. No entanto, se me pedissem para enunciar a posição geral que inspirou ambas essas categorias de textos, minha resposta teria de consistir numa tentativa de apontar a sua essencial interpenetração. O pensamento crítico que anima estas páginas não busca apenas analisar idéias e formas — procura surpreender as *idéias sob as formas,* e também captar a *forma das idéias.* Por isso não se contenta com uma abordagem puramente aditiva do estético e do ideológico; pretende descrever e julgar o seu complexo acasalamento.

Em nossa época de especialização acadêmica e de academização (no sentido de apropriação universitária) da crítica, o projeto de discorrer sobre idéias e formas, ainda por cima em artigos de revista ou de jornal, dificilmente escapará à suspeita de superficialidade. Para refutar essa suspeita, é necessário combater a sua própria premissa: a noção da validez da contração da crítica ao estudo literário ou filosófico de moldes "neutros", definidos por nichos universitários pretensamente especializados, como se isso fosse por si só garantia de verdadeira responsabilidade intelectual.

Mas mesmo sem atacar os tácitos preconceitos das guildas universitárias contra a crítica extramuros, talvez seja possível tranqüilizar alguns escrúpulos esclarecendo que a crítica conjunta das idéias e das formas não tem a menor pretensão ao enciclopedismo. Não se trata de circunscrever o universo

do saber e da expressão artística (proeza que se tornou impossível, ou grotesca, desde o fim da Renascença), e sim de pôr a nu certas instâncias de uma conjunção obscurecida, precisamente, pela pesquisa "especializada" oficial: a cumplicidade de alguns estilos com algumas ideologias, e a comunhão "estilística" de certas formações ideológicas. Em suma: não se visa a um panorama de toda a cultura intelectual e estética, mas, simplesmente, à desmontagem sistemática de uns poucos nexos míticos, subtraídos à consciência da maioria da própria intelectualidade. A empresa não é, portanto, de erudição — é de crítica, de crítica motivada antes de tudo pelo reconhecimento da carência de debate intelectual nas culturas latino-americanas (e na verdade, no conjunto das culturas latinas). Daí o veículo escolhido: o relance ensaístico, por definição impermeável à mirada enciclopédica.

Parte desse objetivo de crítica em dois planos conta com ilustres precedentes. Existe uma tradição de crítica ideológica da literatura. Tradição liderada, no campo marxista, por Georg Lukács; no surrealista, por Georges Bataille; marcada por grandes heterodoxos de esquerda como, na Europa do entreguerras, Walter Benjamin e, nos Estados Unidos entre a Depressão e o conflito coreano, Edmund Wilson; e pontilhada por ensaístas humanísticos de índole conservadora: um Lionel Trilling *(The Liberal Imagination, Beyond Culture)*, um Erich Heller *(The Disinherited Mind)*, um George Steiner *(Language and Silence)*.

Todos, ou quase todos esses escritores praticaram a crítica literária como *críticos culturais*. Nesse sentido, foram expoentes de uma espécie hoje quase extinta. Nos últimos dois decênios, ou seja, da voga estruturalista para cá, a figura do crítico cultural de estirpe literária entrou em eclipse. Roland Barthes, epígono original de Sartre e Bataille, talvez tenha sido o último a criticar — intermitentemente — as formas como idéias, e a mapear (tal como fez com Sade ou Fourier) a forma das idéias. A iniciativa, em matéria de crítica da cultura, parece ter passado às mãos de filósofos: está a cargo de Foucault e Deleuze, não de Todorov ou Genette. O mundo

germânico não dispõe hoje de um só grande crítico cultural literário: Jauss certamente não o é. E o mesmo se poderia dizer, na cena americana, de um Harold Bloom. O ensaísmo culturológico do canadense Northrop Frye é uma excursão esporádica; quanto ao inglês Frank Kermode, é um mestre de história da cultura literária, mas não um crítico cultural. Paradoxalmente, é na "periferia" latina, onde outrora a crítica da cultura era prerrogativa de pensadores do talhe de Croce ou Ortega, que ela sobrevive como gênero literário, na pena do mexicano Octavio Paz *(Os filhos do barro)* ou do português Eduardo Lourenço *(Heterodoxias, O labirinto da saudade)*.

Um crítico cultural é um ensaísta que questiona, de *maneira original,* no todo ou em parte, a cultura em que vive. Um crítico cultural literário é alguém que o faz dentro do gênero crítica, isto é, principalmente a propósito de obras consideradas literárias pelo critério da imaginação ou da sua qualidade verbal. No Brasil da primeira metade do século, o hoje crítico cultural Alceu Amoroso Lima despediu-se, ao se tornar crítico de idéias, da crítica literária sistemática; e o ensaísta mais equipado para um desdobramento em crítico cultural, Sérgio Buarque de Holanda, depois de levar o ensaio crítico a níveis de sapiência, elegância e penetração até hoje inigualados (cf. as suas *Tentativas de mitologia.* São Paulo, 1979, com textos dos anos quarenta e cinqüenta), preferiu se concentrar na pesquisa histórica. Em nosso pós-modernismo, o maior cultor da crítica ideológica da literatura, Wilson Martins, não se posicionou como crítico cultural. Tampouco o fez Antônio Cândido, finíssimo crítico literário várias vezes *doublé* de crítico *social.* A crítica literária propriamente "cultural" ficou entre nós a cargo de Franklin de Oliveira *(Literatura e civilização)*.

Os atuais críticos literários culturais de língua ibérica, Paz, Lourenço ou o nosso Franklin, são rebentos da tradição romântica, paladinos do Mito e da Revolta. Bem outra é a inspiração ideológica dos ensaios que se seguem. A rigor, seu fogo crítico se concentra em três alvos, constituídos por três

"religiões" — ou superstições — contemporâneas: o mito marxista, o mito psicanalítico e o mito modernista (a estética do alto modernismo *europeu*). O poder de irradiação desses três veios míticos da consciência novecentista pode ser medido pela circunstância de que o grande crítico cultural que melhor soube fundi-los — Walter Benjamin — conhece em nossos dias uma autêntica apoteose póstuma, à qual só permanecem cegas ou indiferentes as tribos mais primitivas, maníacas e provincianas da paisagem literária: os estruturalões, os lacanetas, os derridá-ou-desce da vida.

E todavia, tão ou mais importante do que esse fulgor de Benjamin, lume da minha primeira mocidade, é o fato de que nenhum crítico de agora ombreia com ele, ou na verdade lhe chega aos pés, em termos de sagacidade interpretativa em moldura crítico-cultural. Por quê? Meu palpite é que o mito modernista — pivô estético dessa tríade romântico-humanístico-irracionalista — já se encontra em fase de exaustão.

Na dobra do século passado, no bojo do esgotamento da síntese liberal-positivista da era vitoriana, o espírito da contracultura modernista emergiu triunfante, primeiro como vitalismo "decadente", mais tarde — já na época da Grande Guerra — como repúdio radicalizado à cultura burguesa de tipo iluminista e, no fundo, ao próprio caráter secular e democrático da civilização industrial. Na dobra do nosso século, bem pode ser que se esteja desenhando uma nova *Tendenzwende* — uma nova inversão de tendência ideológica, desta vez sob o signo de um renascimento racionalista. Mas nesse caso, a "mensagem" do modernismo perecerá. O rico significado humano alcançado por muitas obras-primas modernas indubitavelmente sobreviverá; mas a apocalítica visão do mundo que as presidiu perderá seu poder de criação artística e persuasão ideológica. Como o rito freudiano, ou o dogma marxista, a gnose modernista principia a sofrer um notável descrédito entre as inteligências menos convencionais. Já começamos, quase sem querer, a sorrir das obsessões de Mallarmé ou Pound; nem estamos longe de julgar o *Wake* de Joyce (como Borges julgou o segundo *Fausto*) uma das formas

do tédio... e da dessacralização à profanação, não há mais que um passo.

Insisto na conexão entre modernismo e irracionalismo, pois ela nos restitui em cheio à nossa problemática das idéias e formas. Da agonia do mito modernista, extraio uma curiosa certeza; a do quanto o império da gnose moderna nas letras e artes torceu e deturpou o comércio natural entre as idéias e as formas. Na realidade, a cultura modernista patrocinou, com empenho, duas nefastas *usurpações.*

A primeira foi uma *usurpação da idéia pela forma.* O primeiro mandamento do modernismo é a noção arqui-romântica da autonomia e autarquia da arte, além e acima do pensamento. A poesia "anterior a todo conceito", de Mallarmé, pode ser tomada como arquétipo dessa intensificação do velho irracionalismo romântico. Como Mallarmé, os modernos se farão autores cerebrais — mas profundamente antiintelectualísticos, no sentido de anticonceituais. Declarando guerra à arte de mensagem, o alto modernismo cairá de bruços num purismo exaltadamente *misológico* — intransigentemente hostil à racionalidade da idéia. *Imagem contra conceito* — tal seria o *leitmotiv* (bem historiado por Kermode) das poéticas modernissimas, do simbolismo ao surrealismo, passando, é claro, pelo efêmero mas característico imagismo. O modernismo se propôs pensar com a forma, só com a forma: pensar anoético, e no entanto ambicionando nada menos que uma interpretação "órfica" (ainda uma vez, Mallarmé) do universo. Os românticos tipo Novalis eram mitófilos, mas não chegavam a ser misólogos. Mas a fúria misológica foi precisamente o que o modernismo europeu herdou do segundo romantismo — a estética "decadente" e simbolista.

Tentei perseguir essa degenerescência da poética romântica em *Formalismo e tradição moderna.* Todavia, nesse livro, eu ainda encarava o elemento misológico como algo contra-restado pela arte genuinamente moderna. Puro engano: o intelectualismo de modernos como Eliot ou Mondrian é um fenômeno de superfície. A nível menos epidérmico, o

que predomina é um irracionalismo visceral, espécie de tertulianismo profano, de que a indigência filosófica de Eliot é apenas o aspecto mais ostensivo. A forma repele a idéia — mas ao mesmo tempo, ao se erigir em órgão superlativo de uma gnose... gnômica, *a forma usurpa a função da idéia.*

John Stuart Mill percebeu que os discípulos ideológicos da *Romantik* — como Carlyle — entronizaram perversamente uma esdrúxula noção da arte como oráculo da suprema grandeza moral e intelectual. Mas o pobre Mill não passava de um insigne arauto da síntese liberal-positivista, caída em opróbrio graças ao triunfo do irracionalismo finissecular. Sua denúncia jamais poderia conter o vagalhão decadente e moderno, voluptuosamente votado à usurpação da idéia pela forma.

Tanto mais que esta iria ser decisivamente reforçada por uma segunda usurpação — *a usurpação da forma pela idéia.* Em que consistiu ela? No estetismo dos conceitos, na estetização do pensamento. Na mesma época em que a forma-imagem proclamava sua ruptura com a idéia, o reino das idéias trocava os últimos cuidados com o rigor epistemológico pelo charme do "pensamento experimental". Schopenhauer ainda se preocupara com completar Kant, o pai da epistemologia; Nietzsche já não se dará esse trabalho. As idéias são para ele obras de arte, interpretações perspectivistas, valores vitais sem o menor compromisso com uma objetividade universal. Naturalmente, esse sacerdote de Dionisos não fará das idéias — como os austeros neokantianos — arquiteturas apolíneas. Seus valores e versões não possuem qualquer estabilidade. Mas essa mesma fluidez é a marca do estetismo segundo Kierkegaard. A estesia das idéias implica sua protéica mutabilidade. Nietzsche, "Dom Juan do pensamento", encarna o *homo aestheticus* kierkegaardiano: paixão metamórfica da angústia que se disfarça na volubilidade do pensar à deriva. Assim a pomba de Kant, "fendendo o ar em seu livre vôo, e sentindo-lhe a resistência", imaginava que seu voar "seria ainda mais fácil no espaço vazio"... Nesse vácuo epistemológico, suspensa a gravidade da validez cognitiva, o pensamento

se foi fazendo arte e as idéias, formas. O irracionalismo ambiente não reclama outra coisa: *insights* em lugar de análises, intuições indemonstráveis, conceitos altamente "artísticos", em suma: a festa da reflexão irresponsável.

Por ter afirmado a supremacia da Arte sobre a verdade, Nietzsche foi, desde o início, o profeta central do mito modernista. Seu "retour en force" entre as fontes germanopratinas da nossa beata contracultura neomodernista é um puro ato de justiça poética. Que é Foucault, senão um Nietzsche convertido no que ele mais detestava: um "consciencioso do espírito", que precisa estribar nas ciências humanas o seu projeto de uma "história política da verdade"? Mas Foucault, anarquista da cátedra, anatomista de "universos concentracionários" instalado no Collège de France, é um símbolo perfeito do substrato social que ora sustenta os mitos da consciência moderna: a intelectualidade burguesófoba (*dixit* Flaubert), cheia de *status* e prestígio, e não obstante, doida para parecer *intelligentsia,* renegada pela sociedade.

Se o modernismo virou credo estético e o irracionalismo, o próprio ar que se respira nas humanidades, isso se deve a esse clero humanístico em guerra aberta contra a "sociedade tecnológica". Mas por baixo da virtuosa indignação contra a pretensa perfídia do iluminismo, a suposta aliança entre razão, progresso e alienação, o que existe, no duro, é apenas mais uma *libido dominandi* — o apetite de *grafocracia,* o sonho de submeter estado e sociedade ao comando da ideologia humanística. Os "irreconhecidos legisladores da humanidade", que não são mais poetas e sim humanistas encarniçados contra o aburguesamento das gentes, não agüentam mais ficar à margem. Afinal, não vivemos no século da vitória das *intelligentsias*? Por que o clero modernista seria menos ambicioso, a esse respeito, do que as seitas marxistas? Por que deixar aos tecnocratas — a nova *trahison des clercs* — o privilégio do poder?... Dos grandes russos a Pound e Eliot, Lawrence, Breton e Brecht, os caudilhos da pena escreveram como diretores de consciência do gênero humano — e naturalmente, contra os valores democrático-liberais.

É preciso pisar com cuidado nesse terreno de imputação psicológica. Não estou insinuando que os candidatos a grafocrata foram ou são indivíduos ambiciosos. Como a *intelligentsia* política, eles agitaram em nome do Ideal, na maioria dos casos sinceramente imbuídos de fervor humanitário. Mas, de novo como as vanguardas políticas, "fabianas" ou marxistas, esses humanistas eram fundamentalmente grafocráticos *por não suspeitarem que a realização dos seus sonhos implicaria um estado de coisas, um paraíso ideológico, em que a administração do Bem cabe forçosamente a uma elite autodesignada,* composta dos seus profetas. Por isso, se não se pode falar em ambição dos escritores desse tipo, é lícito atribuir à sua linhagem, no plano, portanto, mais inconsciente que consciente, uma séria "*libido dominandi*". Se triunfasse, essa república das letras não seria menos despótica do que a ideocracia política — eis o triste resultado da usurpação da idéia pela forma, conjugada com o estetismo do pensamento irresponsável. Os profetas humanísticos foram exemplos acabados do que Weber chamava "moral de convicção"; nunca se qualificaram como porta-vozes de uma "moral da responsabilidade", atenta às *conseqüências* sociais dos valores que professavam.

Isaiah Berlin (mau epistemólogo, porém fino observador em moral) costuma distinguir duas tradições na ética ocidental. A primeira é o *monismo* racionalista que, de Platão a Comte, sempre afirma uma tese essencialista sobre a natureza humana e o *summum bonum.* A segunda, pressentida por Maquiavel e explicitada por Vico, nega a existência de um fim humano universal, nobre ou vil: é o *pluralismo ético,* indispensável à cultura da liberdade.

Ao traçar esse contraste, em *Vico and Herder,* Berlin se concentra no pensamento político. Daí, talvez, a omissão de suas magnas estrelas do pluralismo ético: Montaigne e Hume, os dois pináculos do ceticismo moderno. O antiplatônico Hume libertou as paixões do jugo do *summum bonum* racional: *"reason is and ought to be the slave of passions".* Ora, com a independência das paixões, desmorona o monismo ético e

seus pendores despóticos. Para mim, todo Hume está naquela sua concisa pergunta cética, feita em carta a Hutcheson: *"pray, what is the end of man?"* Nem foi por acaso que ele desferiu sua crítica do racionalismo ético num espírito de franca rebeldia contra a puritaníssima Kirk — a igreja calvinista da sua Escócia natal.

A doutrina marxista da alienação repousa numa versão peculiar do monismo, ou platonismo, ético. No conceito de alienação, a idéia de um *alter*ar-se, de um virar *outro,* pressupõe a possibilidade de um retorno a um *mesmo.* Regresso a uma identidade essencialista do homem consigo mesmo, portanto; mas identidade genérica e não específica, herdeira do *uomo universale* da Renascença. Entre as alternativas clássicas: vida contemplativa ou *homo faber, bios theoretikós* ou ânimo prometéico, *homo religiosus* ou *ethos* cívico, etc. Marx se recusa a optar. Em seu lugar põe a quimera da superação da divisão do trabalho: seu homem universal será caçador durante o dia, crítico literário à noite — à escolha.

Tal é o tipo humano do comunismo, esboçado na *Ideologia alemã.* Na sociedade alienada, o homem é sobretudo um produtor estrangeiro ao seu produto, aos outros e a si mesmo: *peregrinus in labore,* roído pela nostalgia da autoidentidade. É o tema dos *Manuscritos econômico-filosóficos,* a antropologia do jovem Marx. No *Capital,* no entanto, o *summum bonum* será colocado além da órbita de *todo* trabalho, alienado ou não — o reino da liberdade não pode coincidir com o mundo da necessidade. Tendência fatal a confundir liberdade e felicidade, que os neomarxismos contemporâneos, de Marcuse a Habermas, acentuarão. Porém o esquema gnóstico persiste: no apocalipse da revolução, a autoidentidade do homem ressuscitará, porque ele reassume o controle do seu labor. Se a teoria da alienação não é o foco d'*O Capital,* não há dúvida que lhe serve de moldura. Apenas, o mito da autoidentidade (na expressão de Leszek Kolakowski) se encontra agora sobriamente *décalé* com relação ao *summum bonum.*

Na moral clássica do Bem, a beatitude não se identificava com o jogo desimpedido do princípio do prazer. O eudemonismo clássico procurava sempre fugir ao que Píndaro chamou

... a aguda insânia dos desejos inatingíveis.

Liêvin ainda o dirá a Anna Karênina: "é um erro misturar a felicidade com a satisfação". Mas a moral cristã-burguesa, vitoriana, exagerou no outro sentido, e a reação antiascética se tornou inevitável. Heine e Freud e, de certo modo, Marx converteram o eudemonismo em hedonismo. Só Nietzsche não foi na onda, apesar da sua franca repulsa à ética schopenhaueriana da renúncia. A rigor, Marx não merece figurar nessa dinastia, tão rala foi a sua contribuição *como pensador moral.* Mas seja como for, a sua teoria da alienação é uma posição no fundo tão "fixista" quanto os monismos éticos que a precederam.

A estrutura lógica — a forma mentis — da teoria da alienação é aliás a mesma dos velhos mitos gnósticos sobre a queda e o resgate da alma. No século passado, o grande historiador da religião Adolf Harnack considerou a gnose uma "helenização do cristianismo". Do nosso ponto de vista, o importante é reconhecer, na mentalidade gnóstica, a quintessência do platonismo ético. Se a teoria da alienação não nos diz exatamente o *fim* do homem, certamente nos fala de sua *meta;* a diferença é quase nula, se comparada com o senso de *indeterminação* que define o verdadeiro pluralismo ético. E basta isso para que se evidencie a afinidade entre essa maneira de ver o homem e o impulso grafocrático de autores ou seitas intelectuais auto-encarregados de salvar a humanidade, instaurando em seu seio os valores de uma contracultura pretensamente superior. O *summum bonum,* de Platão a Marx — mas também nos grandes "profetas" das letras pós-clássicas — é um animal compulsivamente soteriológico: tem sempre que nos *salvar* do Mal, ontem da pólis, hoje da reificação.

Na aparência, nos afastamos do modernismo. Na realidade, penetramos na medula do seu caráter ideológico: pois

o humanismo modernista é uma gnose grafocrática sublevada contra a civilização. Claro que nem toda a melhor literatura contemporânea incidiu nessa visão apocalítica. Para começar, nem todos os "modernos" foram modernistas. Gide e Proust, Thomas Mann, Kafka e Musil não o foram, em nenhum sentido programático ou doutrinário. É de espantar que não se encontre neles a histeria contracultural dos modernistas (que também prima pela ausência, seja dito de passagem, no modernismo brasileiro em seu conjunto)? A distância calculada do expressionismo em que, com tonalidades tão diversas quanto a contida angústia e a ironia, Kafka e Musil mantiveram sua ficção é a mais eloqüente parábola dessa lúcida dissidência — talvez mais convincente que as sutis fórmulas ideológicas de conciliação elaboradas pela arte de Mann.

Entretanto, no modernismo puro e duro, a fúria antiprogresso e anticivilização seria geralmente exacerbada. Um grande intérprete da arte moderna, Theodor Adorno, chegaria a falar na "nossa época satânica"... É que, para ele, Auschwitz e Dachau não aconteceram apesar do progresso — aconteceram *por causa* dele, porque, no espírito ocidental, razão, ciência e técnica "traíram" o homem.

Esta delirante culpabilização da racionalidade científica e do progresso histórico — que mal difere, queira ou não Adorno, dos anátemas oraculares do irracionalismo de direita, em Jung ou Heidegger, por exemplo — aponta para uma curiosa *patologia do humanismo.* Entre a Renascença e a Ilustração, entre Leonardo e Goethe, o humanismo ocidental era, basicamente, *inclusivo:* uma ideologia que incorporava o progresso social e intelectual, a Reforma, a ciência, a revolução burguesa. Em contraste com isso, muito humanismo moderno se fez *excludente:* repele o mundo que o cerca, excomunga as massas e a civilização. Os sociólogos da cultura indagam: não será uma reação ditada pela angústia de camadas intelectuais que, como detentoras da arte da palavra num universo cada vez mais alfabetizado, e portadoras de formas de saber deslocadas ou ultrapassadas pela expansão do co-

nhecimento científico, se sentem ameaçadas em seu *status*?... O combate dos humanistas contra a modernidade foi perdido há muito tempo: os vencedores se chamam Gutenberg e Galileo.

Ou não foi?... Não falta quem pense que a guerra do modernismo contra a modernidade ainda não está decidida. Joseph Schumpeter gostava de dizer que o capitalismo poderia sucumbir, não pela mão das massas, como no vaticínio de Marx, mas pela de seus intelectuais, progressivamente encarniçados contra os valores da liberdade e da eficiência. O intelectual crítico, esse filho do capitalismo, afia o punhal do parricídio... Mais perto de nós, Daniel Bell vem reavivando esse temor. Segundo ele, o alto modernismo abrigava uma visão "demoníaca" do homem, um convite ao caos moral. Lionel Trilling diagnosticara no modernismo a vontade de romper com a cultura social, de partir para uma perturbadora deflagração de "energias primitivas", não-éticas, numa arte profundamente desencantada com a própria cultura. Sociólogo, Bell perfilha esse diagnóstico; mas julga que o demonismo moderno se converteu em autêntica ameaça (anti)social quando os valores modernistas se viram adotados pelos movimentos contraculturais do nosso tempo. O niilismo estético dos modernistas estaria prometendo se tornar um vasto *happening* socialmente destrutivo. O que Schumpeter temia que acontecesse ao capitalismo, Bell receia que acometa a própria civilização: um "sociocídio" provocado pela ideologia da *intelligentsia,* cujos efetivos estão inchando graças ao *boom* universitário e à expansão dos meios de comunicação de massa.

Nem todos os sociólogos da cultura contemporânea partilham do alarme de Bell. Para Ernest Gellner, por exemplo, os desvarios da contracultura não chegam a abalar a base *racionalizada* da nossa civilização industrial e tecnológica. Ao contrário: são a manifestação festiva de uma cultura altamente *irônica.* Sua análise é a seguinte. No horizonte da sociedade industrial de consumo, de crescente automação e crescente lazer, o número dos consumidores tende a superar sensi-

velmente o dos produtores. Além disso as próprias tarefas de produção se tornam muito mais simplificadas. A manipulabilidade da produção e o aumento do ócio passam então a minar a antiga ética do trabalho, predispondo os indivíduos a uma atitude de constante autocomplacência. Essa demanda psicológica é atendida pelos rituais extáticos e orgiásticos, numa palavra: românticos, proporcionados ou prometidos pelas ideologias contraculturais.

Mas a contracultura vive uma situação acentuadamente irônica porque, à primeira dor de barriga, seus devotos e mentores serão os primeiros a recorrer àquela mesma racionalidade tecnológica que no entanto proclamam abominar. Se adoecem, não recusam o hospital; se precisam de dinheiro, apelam para o seu banco — e assim por diante. Na cultura irônica, o "carnaval" é o prato do domingo — um luxo sustentado pela eficiência do resto.

Bell teme que a utopia próxima, a célebre sociedade "pós-industrial", mais humana e comunitária do que a nossa, seja vítima da barbárie de massas neomodernistas que, abolindo a "distância estética", soltarão os demônios da cultura artística na rua da cultura social; Gellner acha que os "bárbaros" são na verdade uns esquizóides inofensivos, que brincam de demonismo no parque nacional da cultura — mas continuam a agir racionalmente em todas as atividades vitais para a subsistência da sociedade industrial.

Pessoalmente, penso que o segundo está mais perto da realidade. Sua tese explica até porque o revolucionarismo neo-romântico da nossa época deixou de ser ascético para ser orgiástico. A maior figura do revolucionarismo na *Belle Époque* foi Georges Sorel, uma espécie de Bergson jansenista que combinava a exaltação nietzschiana dos valores vitais com uma ética do trabalho tão puritana quanto a de Veblen — a apoteose da *philosophie des bras*. A maior figura do pseudo-revolucionarismo festivo, *soixante-huitard* foi Marcuse, o ideólogo hedonista que anatematizou a disciplina do trabalho e propôs o destronamento de Prometeu em favor

de Orfeu e Narciso. Sorel era sindicalista; Marcuse, como os outros membros ou companheiros de viagem da escola de Frankfurt, desiludiu-se com o proletariado e exultou quando o estudantado burguês pareceu encarnar sua Grande Recusa.

O irracionalismo, sugere Kolakowski (no *Espírito revolucionário*), pode ser visto como uma tentação crônica do estrato social encarregado precisamente de produzir esquemas de pensamento racionais e universais. Justamente porque o intelectual exerce — em princípio — uma função por natureza crítica e universalista, mais intensa é nele a consciência do desenraizamento — e por conseguinte, tanto mais forte sua propensão a compensar essa carência por meio de uma adesão emocional aos sentimentos "tribais" de comunidade de que desfrutam os grupos religiosos e políticos.

O intelectual anseia pela "participação", pelo engajamento total — exatamente o oposto da atmosfera de fria racionalidade que é o seu habitat funcional. Sintetizando: a alienação humana é, em grande parte, mítica — mas a alienação dos intelectuais é uma potencialidade permanente, uma recorrência crônica. Do fundo da *sua* alienação, os intelectuais em estado de *intelligentsia* tecem o mito da Alienação. Nesse contexto auto-alienante é que se engendra o humanismo irracionalista, que a um só tempo exalta a forma contra as idéias, e trata levianamente a idéia como frívola forma.

Montevidéu, dezembro de 1980.

OS CIPRESTES DO AQUILEION, OU PÃO E *PETIT-POIS*[*]

A Sérgio Buarque de Holanda.

Heinrich Heine (1797-1856) talvez tenha sido o último grande poeta *europeu* em cuja obra se casaram crítica da cultura e progressismo político-social. Rilke e Eliot foram grandes poetas europeus impregnados de crítica da cultura, mas não de ideais progressistas; Brecht não foi um crítico da cultura, só da sociedade; e de qualquer modo seus poemas — como os de Pessoa — não tematizam a heterogeneidade político-cultural da Europa. O último poeta alemão a fazê-lo, Stefan George, pensou a velha antítese romântica de Romênia e Germânia fora de qualquer moldura política avançada. Para resgatar a lírica das garras do niilismo agônico de Baudelaire, o modelo de George, Mallarmé, teve de empreender uma *kenosis* radical — o severo auto-esvaziamento da poesia pura, uma estrita abolição do mundo na abstrata linguagem da ausência.

Heine foi "europeu" exatamente no sentido em que Goethe era confessadamente mais europeu que alemão. Mas o europeísmo de Goethe foi uma superação de certas limitações da germanicidade; em Heine, ao contrário, a condição transgermânica era um fenômeno de raiz. Sua mãe, descendente, como Spinoza, de judeus-portugueses emigrados para a Holanda, mal falava alemão. Lendo Rousseau, libertou-se da ortodoxia judaica. O filho tampouco se definia por essa herança étnica. Heine foi, em literatura, o primeiro grande judeu que não se sentia espiritualmente hebraico. No século inaugural do nacionalismo, ele não se identificou com sua co-

munidade de estirpe e sim com a imagem da França jacobino-bonapartista, desde cedo idealizada pelo menino nascido na Düsseldorf sob administração revolucionária. Nunca se esqueceria de ter visto em suas ruas o Imperador, emancipador dos judeus da Renânia. Por outro lado, com toda a sua tremenda francofilia, recusou-se de pés juntos a virar escritor francês, mesmo durante o exílio voluntário e definitivo na sua amada Lutécia. "Morrer pela França — mas versejar em francês, jamais. " Teve um longo caso de amor com vários traços culturais alemães — mas ridicularizou até o fim a "teutomania".

Europeu por destino e vocação, Heine acentuaria o seu cosmopolitismo por meio de uma mensagem profundamente universalista, no Ocidente de seu tempo: *a guerra ao ascetismo judeu-cristão.* Combateu sem trégua, em verso e prosa, "a velha canção da renúncia". Era psicólogo bastante para reconhecer que, na religiosidade cristã, a experiência da dor e da angústia leva a uma aguda consciência do espírito (um dos seus muitos *insights* nietzschianos); mas isso não o impediu de denunciar o dolorismo da crença cristã como secreta volúpia de sangue. Uma das premissas tácitas de sua visão do homem era que o mundo do rococó — o mundo em que "a aristocracia em *negligé* foi surpreendida pela revolução" — havia sido, na verdade, a derradeira cultura européia, a última paidéia do prazer ocidental.

Paradoxalmente, esse iluminista epicureu tão século XVIII seria um dos maiores precursores do decadentismo: um mestre do macabro e da fantasmagoria, discípulo ilustre do grotesco hoffmanniano. Heine conheceu o próprio Hoffmann em Berlim (1821-23), ao freqüentar o círculo de Rahel Varnhagen, née Levin — uma goethiana bem perspicaz, que recebia gente do porte de Wilhelm von Humboldt num salão de alto prestígio (por ele rondava, em busca de espírito e de amor, a feiúra do jovem Ranke, futuro fundador da historiografia moderna, que as beldades berlinenses usavam como *sigisbeu* — como mero *chevalier servant*). Dois anos antes, porém, Heine fora aluno, em Bonn, de ninguém menos que um

dos dióscuros que presidiram a criação da doutrina romântica: August Wilhelm Schlegel.

August Wilhelm encastelara-se nessa cátedra renana após a morte de Madame de Stäel. Enquanto isso, convertido ao catolicismo, seu genial irmão mais novo, Friedrich, brilhava como propagandista e diplomata a soldo de Metternich. Mas foi precisamente contra a aliança do romantismo tardio com a política conservadora que Heine dirigiu até mesmo seus principais símbolos líricos. A Lorelei, sereia pagã do Reno, era uma espécie de desafio ao emblematismo cristão da catedral de Colônia, templo-arquétipo do medievalismo romântico, da estética "do trono e do altar". Segundo Heine, quem acreditava no pecado original estava predisposto a crer também nos direitos hereditários da dinastia e da nobreza. Religião e privilégio eram uma coisa só.

Um iluminista autor de mágicos *lieder*, "um Voltaire pitoresco e sentimental" (Nerval) — eis a estranha figura com que Heine se apresentava ao público ocidental. Entretanto, no contexto alemão, ele não fazia mais do que tentar deter a marcha reacionária da *Romantik*. De fato, o romantismo germânico trocara os impulsos individuais e libertários de suas origens — os seus primórdios "fichtianos" — por uma crescente hostilidade ao liberalismo. A Alemanha, que outrora abalara o feudalismo pela divulgação na Europa de duas invenções, a pólvora e a imprensa, exasperava Heine por seu conformismo político-social. Como não preferir-lhe a tradição francesa do nivelamento social? Seus heróis históricos eram Richelieu, o rebaixador da nobreza, Robespierre, que abateu a coroa, e os Rothschild, que minaram os privilégios de casta erigindo o dinheiro em forma hegemônica de riqueza. Para ter idéia da força polêmica dessa noção, é preciso lembrar que o pensamento conservador contrapusera precisamente a propriedade da terra ao capital financeiro, exaltando a primeira contra o segundo. O ideólogo clássico do conservadorismo alemão, Justus Möser (1720-94), havia comparado o estado a uma sociedade por ações em que somente os acionistas — os proprietários — deveriam partici-

par da elaboração das leis, com os detentores de ações *fundiárias* exercendo uma "natural" primazia sobre os donos de *líquidas*. Nesse sentido, os Rothschild eram o próprio capital subversivo...

Aos olhos de Heine, a França havia sido a primeira a enaltecer "duas exigências fundamentais: a boa cozinha e os direitos do homem". Esse dito célebre revela bem a sua posição como ancestral da tradição de rebeldia antipuritana — o arco que se estende de Gautier (prefaciador dos seus *Reisebilder*) a Rimbaud e ao surrealismo.

E contudo, Heine permaneceria, a seu modo, fiel ao romantismo. Na obstinação, por exemplo, de pregar um "sensualismo" eqüidistante do puro espiritualismo *e do materialismo*. Mas principalmente em sua concepção da grande empresa contemporânea e afim da arte romântica: a metafísica idealista. Para Marx, o pensamento de Hegel, coroamento da filosofia idealista, era bem avançado no seu conteúdo — ponta extrema da ideologia burguesa — mas atrasado na sua forma, religiosa e metafísica. Lukács proporia uma audaciosa inversão dessa perspectiva. Segundo ele, o elemento mais progressista do hegelianismo residia precisamente *na sua forma* — a dialética. Algo dessa maneira de ver está por trás da idéia de Heine de que o pensamento idealista realizara uma fecunda conversão da religião em filosofia. O que ele tinha em mente não era só a moldura teológica da reflexão idealista em filósofos como Fichte, Schelling ou Hegel, mas o mal disfarçado *imanentismo antropocêntrico* de suas posições ontoteológicas (salvo no caso do Schelling tardio).

Interpretando Hegel, Ernst Bloch evocou certa vez a vetusta seita dos ofitas. Para esses adoradores da Serpente, a verdadeira mensagem bíblica era o *eritis sicut deus* — serás como Deus. Heine exultava com essa criptoeliminação da divindade como transcendência no logos filosófico. Kant lhe parecia maior do que Robespierre, porque Robespierre guilhotinou apenas a realeza, ao passo que Kant dinamitou a justificação filosófica de Deus. Mais tarde, Kant recuaria des-

sa suprema audácia, restaurando em certa medida (na segunda *Crítica*) o conceito de Deus — para consolo de seu criado, o pobre Lampe, aflito com a decapitação do *summum ens*... Mas o mal já estava feito: a filosofia crítica liquidara os fundamentos da religião.

Com o aplauso, é claro, de Heine, sempre alerta para o conluio do monoteísmo com a intolerância. Todavia, nem por isso ele era indulgente com o filosofismo germânico. A *Harzreise* satiriza incisivamente o temperamento filosófico alemão, mescla beata de entusiasmo e pedantismo. Em particular, não há nesse poeta, o mais íntimo da filosofia em seu tempo, nenhum traço do cacoete mais detestável da metafísica teutônica: o culto da profundidade, pretexto de uma prosa tão hermética quando hierática. O grande dramaturgo e falso hegeliano que se chamou Hebbel resumiu esse pathos do profundo num portentoso epigrama: "Não há superfície — só há profundidade; não há profundidade — só há abismo." E efetivamente, a plúmbea e contorcida prosa filosófica alemã, de Hegel a Husserl e de Heidegger a Adorno, quase sempre (com as luminosas exceções dos Schopenhauer, Nietzsche, Cassirer ou Hartmann), *abyssus abyssum invocat.* Heine é o primeiro "bitlófobo" (de *bytlos,* profundo) do ensaísmo alemão — o primeiro inimigo da profundidade solene e ritual, tão justamente escarnecida por Nietzsche (e que falta faz o sarcasmo de Nietzsche contra essa tara, nestes nossos dias infestados pelos insípidos arcanos dos Lacans e Derridas!). De resto, como Nietzsche, que tampouco vinha da filosofia, Heine tinha menos propensão para o pensamento abstrato que para a psicologia do espírito: uma excepcional sagacidade na identificação das motivações humanas e implicações práticas das idéias.

Em última análise, a objeção heiniana contra a religião vencida pela filosofia era o ter "servido" a transcendência como arma para inculcar a renúncia ao prazer e à liberdade. Redenção, para Heine, só terrena. Seu bonapartismo girava em torno disso: do mito de um redentor *hic et nunc,* não muito longe do *Weltgeist* a cavalo de Hegel... Heine jamais perdoaria

os adversários de Napoleão. Em sua visita a Londres, ironiza sobre Wellington num estilo que faz lembrar as setas do Príncipe Regente (depois Jorge IV): "Wellington? Um grande de Espanha enxertado numa batata irlandesa." Sob certo aspecto, Heine foi também o primeiro na longa lista dos visionários que anelaram cesarismos plebiscitários. Ladislao Mittner, um dos seus melhores conhecedores, extraiu do seu ideário político uma fina paródia do *deus sive natura* de seu dileto Spinoza: *caesar sive populus*... Na *Belle Époque*, já com tons bem menos democráticos, conquanto não iliberais, a mesma quimera habitará os sonhos de um Meinecke ou de um Max Weber, pouco antes da história converter o ideal do *Führerprinzip* numa funesta e ignóbil caricatura. Mas o cesarismo popular de Heine era apenas uma versão do tema liberal-romântico, hegelo-carlyliano, do "herói na história."

Porém Heine, ao contrário de Hegel e Carlyle, acreditou na "Santa Aliança dos povos". Afinal, sua denúncia da *Kunstperiode* — o esteticismo clássico-romântico, abrangendo tanto a arte de Weimar quanto a inquieta fantasia dos Schlegel, Tieck e Novalis — repousava no repúdio ao quietismo do espírito, ao conformismo social em literatura. Nesse sentido, condenava em bloco a distância olímpica de Goethe e a evolução conservadora dos românticos alemães. Liberal na França, saint-simoniano e, no fim da vida, orleanista por conveniência senão convicção, na Alemanha Heine fará figura de simpatizante radical. Amigo de radicais foi ele, incluindo o Marx recém-convertido ao socialismo. Não foi ele quem escreveu que na realidade só existem duas nações, a dos satisfeitos e a dos famintos?

Mas talvez outra breve amizade de Heine fosse mais característica: a célebre Cristina, princesa Belgiojoso, pálida *vamp* do carbonarismo de salão, epilética e necrófila, modelo daquela princesa Casamassima de cujo radicalismo Henry James disse que era *"more addressed to relieving herself than to relieving others"*... O certo é que, bem antes de 1848, a violência das massas "bárbaras" já o havia afastado de qualquer veleidade social revolucionária. No *post-scriptum* do seu pri-

meiro *Salon* (1833), Heine já renegara seu republicanismo. Saint-Simon havia apontado o caminho do progressismo pacífico, da modernidade sócio-econômica feita "paraíso na terra". Nos anos trinta, morto seu mestre, os saint-simonianos inventarão o socialismo (a começar pela palavra) fora da tradição republicana jacobina. Somente na década seguinte é que socialismo e democracia se fundirão, bifurcando-se logo na versão insurrecional de Blanqui e na reformista de Louis Blanc. De modo que o saint-simonismo de Heine em 1831-33 já representava uma via média entre o liberalismo burguês e a esquerda republicana. Quando o jovem Marx lhe falou na necessidade de pão para os trabalhadores, ele cobrou: "e também *petit-pois*!" Não se trata de nenhuma variante cínica dos célebres bolos de Maria Antonieta, mas sim da versão mais hedonista do não só de pão vive o homem. O liberal neorococó mostra aqui toda a sua natureza — o seu repúdio instintivo ao "jacobinismo galileu", ao socialismo enquanto ascese autoritária, elogio da pobreza virtuosa. O essencial ainda era a oposição que Arnold lhe pedirá emprestado (e em boa parte diluiria): helenos contra bárbaros filisteus, hedonistas contra "nossos novos puritanos". O último passeio de Heine, antes dos oito anos cravados ao leito pela tuberculose na espinha (que lhe viera do seu comércio com Vênus), terminou com sua queda no Louvre, aos pés de "Nossa Senhora a Virgem de Milo"... Estávamos em maio de 1848 — em plena "primavera dos povos". Devemos considerar essa queda um ato de escapismo, um eco involuntário da *Kunstperiode* na alma de seu crítico, ou um presságio do futuro dilema: socialismo ou liberdade?

O mesmo dilema levou Herzen a chocar-se com os "Daniéis do Nieva", os socialistas russos da geração de Dobroliúbov. Por isso, a vinda de Herzen para o Ocidente, às vésperas do colapso físico de Heine, soa como uma "relève" na aliança entre liberalismo e libertarismo selada por Heine em seu próprio exílio, em seguida à revolução de 1830. Significativamente, o que mais o seduzia no saint-simonismo não era a visão neocomunitária, o romantismo social, mais sim a afirmação

panteísta, a proposta de uma "moral terrestre". A utopia européia de Heine passava pela implausível convergência, nesse panteísmo romantizado (como já o fora o de Spinoza nas mãos de Goethe), do materialismo espontâneo dos franceses com um pretenso substrato pagão da alma germânica. Fantasia pura — mas bem reveladora do núcleo da crítica poética de Heine.

É esse libertarismo hedonista que "heleniza" o humanismo judeu de Heine, e o converte em rebelião cosmopolita, ao lado ou acima da revolta de classe ou nação. Entre 1830 e 1848, os românticos ficaram divididos entre o "byronismo" (isto é, o individualismo) e o socialismo sentimental, à George Sand, Eugène Sue e Michelet — por sinal todos mais ou menos devotos (como Liszt, Berlioz ou Mazzini) da síntese saint-simoniana da tecnocracia industrial e misticismo solidarista. Heine é um caso curioso: conservou-se altamente "byroniano" no seio da própria profissão de fé saint-simoniana.

No russo Herzen esse impulso individualista pesará bem menos, como de resto a repulsa burguesa ao mundo pré-urbano-industrial, e por isso o seu liberalismo libertário já não se recusa tanto, ao contrário de Heine, *a hipostasiar a crítica ético-social em crítica da civilização,* em *Kulturkritik* ditada por um crescente *Kulturpessimismus.* Adorno escreveu um belo ensaio pós-auschwitziano sobre a "ferida Heine"; mas na verdade, Heine, a maior vítima da bestialidade do racismo nazi no passado cultural alemão, jamais subscreveu qualquer antecipação, mesmo implícita, das teses da "dialética do iluminismo". Seu antifilistinismo agia sempre por identificação de formas morais e sociais de repressão e opressão, nunca por meio de apocalíticos anátemas "contraculturais".

Isso se nota no jornalista inteiramente pré-krausiano que ele foi: completamente convicto do papel positivo da imprensa crítica. Heine se tornou o maior criador do jornalismo literário em sentido irônico-iluminista. O poeta mais musical e mais musicado do século inventou, nos seus *Reisebilder*

(1826-31), uma espécie de genial amplificação em prosa da "sátira épica" do *Dom Juan* de Byron: estava fundada a crônica crítica, a narrativa de viagem em sentido lepidamente contestatário e corrosivo.

Heine se manteria na grande família romântica pela sua capacidade de esperança, o seu apego a certos ideais humanos e coletivos. Sua musa era invariavelmente "a grande tarefa do nosso tempo: emancipação". Neste ponto, sua obra ficou, até o fim, mais perto da jovem Alemanha do que do resto da literatura da dilaceração (*Zerissenheit*) pré-1848 — a *Weltschmerz* de Lenau, Immermann, Grabbe e, *last but not least,* Büchner. O protodecadente Heine legou a sua Herodíade a Flaubert e ao esteticismo finissecular (Moreau, Mallarmé, Wilde, R. Strauss); mas seria altamente deformante classificá-lo entre os grandes niilistas do Oitocentos. Apesar de ter calcado nos *Salons* de Heine o gênero de sua própria crítica de arte, Baudelaire não se enganou, ao rejeitar o "sentimentalismo materialista" da "escola pagã". Este, afinal, ainda era suficientemente idealista para ameaçar o rei da Prússia com "o inferno dos poetas", pior do que o outro... Profetismo liberal-romântico digno de um Victor Hugo, um Mickiewicz, um Castro Alves. Na poesia européia do segundo oitocentismo, o espírito da herança de Heine não será recolhido pelos fundadores da tradição moderna, como Baudelaire, mas pelo paganismo republicano de Carducci. Marx almejava o perecimento do estado. Heine, compreendendo que o sentimentalismo moderno é um produto de uma repressão espiritualista dos instintos, previu a dissolução da poesia lírica no reino da sua utopia sensual. Como o estado opressor, a poesia-válvula de escape perderia sua função histórica.

É que o aparente protodecadentismo heiniano, em vez de niilista, era antes um neolibertinismo, uma arte mais saturnal que saturniana. Ele mesmo surpreendeu esse ânimo orgiástico na música de seu amigo Berlioz, cheia de mundos fabulosos esfacelados em arquiteturas ciclópicas, antediluvianas. Assomos da imaginação romântica, essencialmente diversos, na inspiração, da erótica niilista de Wagner. O tú-

mulo de Heine em Montmartre está muito bem situado: entre o de Berlioz e o de Gautier, corifeus daquela boêmia hedonista que seria, na França, o último romantismo.

O mavioso autor de *lieder* cerrava fileiras com Gautier contra o despotismo intelectual das poéticas engajadas: *"Zwecklos ist mein Lied."* Seu protesto contra o "ódio democrático à poesia", seu horror ao "parnaso macadamizado" da literatura de serviço, doutrinária e sectária, ainda soam como advertências perfeitamente atuais. Entretanto, ao mesmo tempo, sua poesia — e não só sua prosa — crítica guardou um dente político, de todo estranho do *art pour l'art* de 1840. Heine atuou na brecha entre parnasianismo e participação. Seu antifilistinismo nunca degenerou em elitismo cultural. Não que não o roessem dúvidas quanto à qualidade da vida futura. Um passo de *Lutécia* aconselha "aos nossos netos nascer com costas bem largas"... Mas o importante é que, nele, o receio do barbarismo nunca virava antiplebeísmo histérico, elitismo perverso. Na *Belle Époque*, literatos elitistas como o ponta-de-lança do círculo de Stefan George, Gundolf, o censuraram por ter "vulgarizado o estado lírico": eloqüente demonstração do quanto Heine fora fiel ao igualitarismo do prazer. Num dos seus incessantes cruzeiros-fuga, Elisabete d'Áustria fez circundar de ciprestes o busto de Heine no Aquileion de Corfu. Assim as mãos da inquieta Sissi laureavam o poeta dos rebeldes, no tempo em que a repressão ainda se confundia tanto com a pura e simples *opressão* — e por isso mesmo, muito diversamente do que ocorre em nossos dias de permissividade oficial e autoculpabilização burguesa, a literatura como "crítica da vida", que ainda não odiava o curso da história, ia de par com a luta pelo progresso social.

Montevidéu, agosto de 1980.

MUSILIANA

Cem anos atrás, no mesmo ano em que morria Flaubert, nasceu a figura central do romance moderno. "Como assim?" — ouço bradarem os epígonos incondicionais do modernismo europeu — "Joyce não nasceu em 1880 e sim em 1882." No entanto, talvez a arte joyciana já tenha perdido a posição de paradigma do romance novecentista finissecular. Quanto a Kafka, suas fábulas (ou antifábulas) já pertencem a outra família narrativa, a rigor bem afastada daquela linha de problematização tácita do cotidiano que fora, precisamente, o maior legado de Flaubert. Kafka é centralíssimo — mas não é, propriamente, *romancista*. Por isso a figura seminal que tenho em mente não é a sua — é a do austríaco Robert Musil (1880-1942), autor de *O homem sem qualidades*.

Em Musil, o ideal cabralino da literatura como engenharia não foi só aspiração: foi um *parti-pris* radicado na sua própria formação de romancista-engenheiro, em ruptura declarada com o divórcio neo-romântico entre as letras e as modalidades racionais do saber. A formação técnico-científica não representa garantia de afastamento em relação às poéticas irracionalistas; haja vista o médico-poeta Gottfried Benn, ou o químico-prosador Elias Canetti. Mas no caso de Musil ela parece ter funcionado nesse sentido. Pelo menos o ajudou a encontrar a fórmula de um romance baseado no oposto daquele sacrifício do intelecto que tanto enfurecia Valéry contra a ficção.

A fórmula musiliana é uma versão original do romance-ensaio: em vez do romance de idéias à la George Eliot, ou do

perspectivismo ideológico estilo *Montanha mágica,* a tentativa de fazer da literatura um ponto de conexão dos saberes. Nada, porém, de menos enciclopédico do que esse projeto de intelectualização do teor da narrativa. Discípulo do empirocriticista Ernst Mach (1838-1916), Musil sabia de sobra que a unificação do conhecimento era uma miragem iluminista e paleorromântica, impossível de sustentar a sério na diáspora das ciências característica da segunda revolução industrial. O enciclopedismo fora uma quimera holista, totalista; não foi à toa que seu canto de cisne filosófico veio na historiosofia de Hegel, ébria de totalidade. Mas a utopia do romance-ensaio musiliano punha, em lugar da invocação do Todo, o senso do *possível.* Mach sublinhara a artificialidade e a precariedade das hipóteses científicas, libertando a noção de ciência de toda ingenuidade essencialista e cosmológica (embora caindo, a seu turno, na miopia do instrumentalismo, que lhe valerá o puxão de orelhas de Popper). Para Musil, essa mutabilidade inerente ao conhecimento científico tem a vantagem de abrir ao intelecto o gosto das alternativas, o hábito das possibilidades. Possibilismo na ciência (Mach), possibilismo em moral (Nietzsche) — eis o modelo do experimentalismo de Musil.

Ulrich, o anti-herói d'*O homem sem qualidades,* crê que os valores morais, como as grandezas físicas, não são absolutos e sim meros "conceitos de função". "A moralidade é imaginação", diz ele, e logo acrescenta, caracteristicamente: "nem há nada de arbitrário na imaginação." Musil tinha em alto apreço seu lema de ficcionista: *alma e precisão.* A fantasia moral possui regras estritas: só não reconhece o costume social de absolutizar e sacralizar os produtos da imaginação. Tal qual o universo físico de Mach, o mundo musiliano não abriga sustâncias — só contém relações, vistas sob o prisma da constante alterabilidade. "Se existe um senso da realidade, deve existir também um senso da possibilidade."

Até certo ponto, esse arquipossibilismo representava o negativo, entre terno e satírico, da proverbial imobilidade da monarquia danubiana — a "Cacânia". Do conservadorismo rígido de seu imperador-rei, alérgico até aos telefones e ele-

vadores, entronizado pela contra-revolução, presidindo a contragosto concessões ora ao liberalismo, ora ao populismo de direita, identificado neuroticamente com um estado postiço e frágil, que só a coroa mantinha em vida. "Quanto mais Francisco José envelhecia, mais mergulhava no vazio de sua missão e mais se sentia idêntico ao estado cujo destino mortal estava ligado à sua própria sorte" (Hermann Broch).

Talvez por ter vivido nessa Viena sufocante — capaz de vivenciar, de modo bem mais visceral que Paris ou Londres, a ambígua decadência da síntese liberal-positivista — e de a ela responder com o pathos purista dos modernismos *à outrance:* a intransigência radical de Loos, Schoenberg ou Wittgenstein — Musil emergiu desde cedo como escritor irredutivelmente irônico, infenso a todo profetismo literário ou filosófico. "Uma 'visão do mundo' é incompatível com a criação poética", sentenciou. Daí sua mal disfarçada hostilidade aos "ditadores do espírito": os Kraus e Heidegger, os Freud e Jung, fontes oraculares de hodiernas cosmovisões (e no caso de Heidegger, o grão-sacerdote do Ser, com a sonsice adicional de declarar perempta, em *Caminhos no bosque,* a própria época das... visões do mundo). Poucos foram mais ou melhor que Musil precursores de nossa justificada má vontade com a intrínseca violência do discurso de sistema (essa má vontade que André Glucksmann desperdiçou em *Les Maîtres Penseurs*); e poucos tiveram como ele a argúcia de compreender que a troca dos sistemas filosóficos arquitetônicos pela aparente modéstia das simples "visões do mundo" constitui apenas uma recaída no despotismo da especulação.

Tudo isso, bem sei, são considerações demasiado extraliterárias aos olhos da beatice formalista reinante, habituada a vibrar com pífios diagramas narratológicos, mas de uma ignorância pateticamente vasta em quanto se refira ao estofo conceitual da alta literatura. Não é, naturalmente, nos evangelhos e cartilhas da estruturalice ou do "desconstrutivismo" que o curioso da grande arte romanesca encontrará legitimada uma problemática intelectual (e não só artística) como a de Musil. Este, além do mais, não se envergonhava de seu

gabarito mental. E generalizando, aplicava com muita felicidade sua defesa da inteligência: "Não é que tenhamos intelecto em excesso e muito pouca alma, mas sim pouco intelecto no que concerne à alma." A exemplo dos primeiros românticos alemães, ele visava à aliança da inteligência com o sentimento — a atitude *senti-mental.*

Sua apologia da arte intelectualizada explica seu desprezo pelo expressionismo, vago humanitarismo "cósmico", irmão gêmeo, na sua frenética irracionalidade, daquele espírito de apocalipse que convidava sem saber a Europa ao holocausto da Grande Guerra. Uma das figuras mais cobertas de sarcasmo no livro de Musil é Meingast, o profeta instintivista, caricatura do subnietzschianismo de Klages. E o autor não era nem um pouco mais indulgente para com a outra cara do irracionalismo: o mito do homem de ação. "Estamos fartos de homens de ação — o que faz falta são ações de homem."

Estranho falso *roman-fleuve,* esse *Homem sem qualidades*! Como o de Proust, é um relato da desilusão. Mas Musil "conta"muito mais idéias do que acontecimentos, arma epigramas em vez de peripécias e, em todo caso, não busca nenhuma felicidade retrospectiva: antes parece empregar o molde, tão germânico, do romance de aprendizagem. Ledo engano: pois Ulrich, homem sem particularidades, mas também sem ilusões, nada tem a aprender nos seus trinta e dois... O duplo enredo principal, biográfico e comunitário (a famosa "ação paralela", ironicíssima comemoração de um jubileu habsbúrgico), positivamente não é, do ponto de vista moral, cumulativo. De resto, *Os desconcertos do aluno Toerless* (1906), história de internato desromantizando o *Malte Laurids Brigge* de Rilke, já havia invertido e pervertido o esquema edificante de Bildungsroman. O elemento sádico em *Toerless* se projeta, no HSQ, numa perturbadora exploração da conduta criminosa. E não é só: o Jack, o Estripador, de Musil, o "assassino inocente" Moosbrugger, aparecia, nas primeiríssimas versões do HSQ, como o lado mau do *próprio protagonista,* o futuro Ulrich! O amadurecimento do romance bifur-

caria em dois personagens esse Dr. Jekyll e Mr. Hyde originário.

É verdade que a última parte do HSQ, dominada pelo amor incestuoso de Ulrich e sua irmã Ágata, ameaça proustianizar o livro, liricizando mais um emblema do *vert paradis des amours enfantines*. Porém ninguém confundiria o impulso musiliano de assumir alienações, *auto*-alienações, com o anelo de beatitude narcisística em Proust, a pungente nostalgia do eu feliz e restaurado. Num dos vários esboços do romance, Ulrich se chamava Anders. Musil teve o pressentimento do homem protéico; a volúpia da alteridade.

Todavia, qualquer interpretação é provisória: o estado do texto exclui juízos definitivos. A edição dos cadernos em que Musil deixou seu incompleto *opus magnum* é uma tarefa tão ciclópica quanto a colação fidedigna dos escritos de Nietzsche, pioneirizada por Karl Schlechta nos anos trinta, e hoje empreendida pelos beneméritos Giorgio Colli e Mazzino Montinari. No nosso caso, não houve falsificações, como as cometidas pela terrível irmã de Nietzsche; mas nem por isso a situação do texto ficou menos dúbia. Musil cogitou do seu grande romance desde os vinte e poucos anos, redigindo vários estágios desde 1911. Em 1930 publicou em volume a primeira e a segunda partes, num total de 123 capítulos; em 1933, saíram trinta e tantos outros, da terceira parte. Em 1945, boa parte dos manuscritos do HSQ pereceu num bombardeio aéreo de Viena. Mesmo assim ainda restaram cinco mil páginas de notas e rascunhos, sem falar nas duas mil utilizadas por ele como matéria-prima do livro. No entanto, tudo o que foi dado como definitivo pelo autor, em seu período final, em Genebra, se cinge aos últimos 14 capítulos da inacabada terceira parte!

O Schlechta de Musil — seu amigo Adolf Frisé — organizou, em 1952, a edição póstuma do HSQ na qual se baseia a maioria das traduções, a começar pela fina versão francesa de Philippe Jaccottet. Já os seus Colli e Montinari seriam seus tradutores ingleses, Ernst Kaiser e Eithne Kaiser-Wilkins.

Treinados no rigoroso método "genético" de edições críticas, desenvolvido em Tuebingen por Friedrich Beissner (o reorganizador do *corpus* poético de Hölderlin), os Kaiser tentaram (em polêmica com Frisé) uma redivisão do texto, governada pelo princípio de atribuição de prioridade à última versão de cada capítulo. Como, porém, seguir tal regra, frente a uma massa de variantes entre as quais o próprio Musil se recusou a escolher?

Para que o leitor não pense que se trata de questões periféricas, basta dizer que componentes capitais do entrecho estão em jogo. Na edição Frisé, Ulrich e Ágata praticam o incesto; na edição Kaiser-Wilkins, originalmente estampada na tradução italiana da obra, os irmãos se contentam com uma simples união mística... A saída elegante mas válida desse labirinto consiste em reconhecer que o inacabamento do HSQ é de natureza estrutural, para além da contingência da sua inconclusão. Sob vários aspectos, o agosto vienense de 1913, tempo da narrativa, contrasta com a clausura formal e simbólica do 16 de junho de 1904 em Dublin, dia-chave no calendário da ficção modernista (ação do *Ulisses*). Significativamente, enquanto Joyce construiu seus personagens com a moldura do mito, Musil os montou à base de *citações.* Diotima, a egéria da ação paralela secretariada por Ulrich, é "composta" de frases de Maeterlinck; seu apaixonado, Arnheim, espécie de Krupp *high-brow,* discursa com fragmentos de Walter Rathenau, herói político dos começos da República de Weimar. Quanto a Clarissa, nietzschiana convicta, que faz a greve do sexo cada vez que seu marido Walter ousa tocar Wagner, várias de suas falas provêm, tintim por tintim, das diatribes de Nietzsche contra seu ex-ídolo...

É que *Joyce buscava epifanias pela naturalização do mito, ao passo que Musil manejou ironias pela imitação das ideologias.* E sua crítica do ideológico não trabalha com a vontade de síntese de Thomas Mann, mas com uma espécie de engajamento oblíquo, uma lucidez sem pretensões olímpicas, mais próxima do humor prosaico de Svevo do que da sapiência moral de Mann. Ulrich não é nenhuma alma gêmea de Hans Cas-

torp, o mediador das crenças que não se queima com nenhuma; a ironia possibilista não era um humanismo criptorrelativista, por tanto tempo indeciso entre razão e desrazão.

Pensando bem, Musil tomou o caminho oposto ao de Hofmannsthal, Broch e Wittgenstein. Repeliu a nostalgia do Sentido e sua mística neotribalista, neo-romântica, neocatólica ou "lingüística" — mas sempre diluidora da razão crítica do algodão balsâmico de inquestionadas "formas de vida" Com sua metáfora de um grau zero da moral e do intelecto, Musil preferiu aguçar a lâmina da ficção iluminista, enfim despida das ilusões do próprio iluminismo. Em seu sinfônico romance-ensaio, a prosa moderna aboliu o longo e supersticioso idílio do modernismo com o irracionalismo, esse duplo maldito da razão ocidental.

1981.

A TIRANIA DA IMAGINAÇÃO

I

Não é de hoje que Picasso habita os museus; mas o *show of shows* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque lança uma nova luz sobre esse fato. Pois para o "filistino da cultura", aquele ser sutil cuja anatomia moral, esquadrinhada por Nietzsche, se define pela capacidade de *negar a cultura no interior de sua plena aceitação,* a mostra-gigante do Moma representa o coroamento de um longo processo: a entronização definitiva da arte moderna no templo das nossas normas estéticas oficiais e estabelecidas. O "naturalmente!" com que o filistino da cultura reage à minuciosa retrospectiva organizada por William Rubin "classiciza" no nível do senso comum o herói máximo do modernismo visual —, mas no seu abraço de tamanduá, narcotiza o último vestígio da antiga tensão entre modernismo e modernidade, entre arte e sociedade. Essas peregrinações maciças à rua 53 têm muito pouco em comum com as visitas à obra tardia de Cézanne, três anos atrás: quanto mais espontâneas e entusiásticas, mais obscurecem a verdadeira compreensão do significado histórico-cultural da arte moderna.

Que significado? Um dos espíritos que melhor se debruçaram sobre essa questão foi Giulio Carlo Argan, atualmente o decano da crítica de arte latina. A primeira vez que participei de uma conversa inteligente sobre Argan foi em Roma, em casa do inesquecível Murilo Mendes; a última foi em São Paulo, em casa de Pietro Maria Bardi e na companhia de Mario Chamie. Mas em geral o papo, oral ou escrito, acerca de

Argan, mesmo quando ressalta a sagacidade do intérprete de Botticelli, de Borromini ou da Bauhaus, deixa passar o essencial: o gume "ético-político", como diria um crociano, de sua reflexão sobre o destino, paixão e crepúsculo da arte moderna. Que impacto causou esse livro fundamental que se chama *Salvação e queda na arte moderna* (1964)?

No entanto, o ponto de partida de Argan não poderia ser mais simples. A seu ver, desde o fim do barroco, o impulso básico da arte ocidental consiste num "ceticismo utópico" — numa atitude a um só tempo crítica e messiânica, negação do "ideologismo" da sociedade e promessa de um éden histórico, libertário e redentor. Assim foi no neoclássico iluminista; assim, na revolta romântica. Com esta, uma vez caracterizada a revogação da harmonia tácita entre arte e cosmos, cultura e natureza, a pintura de representação já começa a ceder à estética do engajamento — "e não porque a arte seja ideologicamente empenhada, senão porque propositalmente compromete e agride o público a que se dirige". Desiludida com o progresso burguês, desencantada com o moderno desencantamento do mundo, a arte romântica conjura o ideal na veemência de uma técnica insatisfeita com a mera contemplação. Por sentir a lenda e a história como lições stendhalianas de impulsividade e energia, o colorismo de Delacroix revive a retórica composicional supercomunicativa do barroco, lança a pintura na incessante odisséia dos estilos não-acadêmicos.

A partir daí, a arte mais vital do Ocidente continuará sem estética (quanto mais *poética*) preconstituída. O "ceticismo utópico" somente a levará a oscilar entre seus pólos: *radicalização cética* no momento realista, nos sacrilégios iconográficos de Manet (dos quais, não obstante, Argan não discorre, preferindo focalizar o oblíquo solapamento dos mitos burgueses na pedestre materialidade de Courbet); *radicalização utópica,* no momento simbolista — na hora em que, com Gauguin, uma distância se interpõe entre a *forma* e a *imagem.*

Em seguida, viria a exacerbação da ruptura entre a arte e o mundo, entre o ideal artístico e os valores do século. Para Argan, o proto-expressionista Van Gogh é uma espécie de Ivan Karamazov: tendo compreendido que a salvação coletiva é impossível e a individual, objetivamente imoral, decide cair na imanência — na dolorosa pintura da carnalidade do sensível, tanto mais espessa quanto mais lancinante. O martírio da matéria orgânica, que Soutine explorará antes que os informais das duas penínsulas o estendam, no segundo pós-guerra, ao reino do inorgânico, se deixa prefigurar nos êxtases e agonias de Arles e Saint-Rémy: êxtase e agonia da cena, *na* cena, do cotidiano, doravante insubmisso a todo sentido transcendente, divino ou humano. Van Gogh torna sublime ou trágica a ironia de Laforgue (*Ah que la vie est quotidienne!*).

Mas ao lado dessa neo-romântica exasperação do pathos pictórico, a sorte do primitivo sela a outra vertente da estética visual moderna. Do eldorado evasionista de Gauguin, o primitivo em arte vira autêntico paradigma formal: chegamos ao elementarismo *fauve* e à canonização da escultura "selvagem" pelo Picasso cubista. E o ímpeto construtivista, de lúcido e hedônico no cubismo, passará a ascético e francamente soteriológico na austera utopia plástica de Mondrian. Num horizonte mais amplo e flexível, mas não menos utópico, se jogará a aventura da Bauhaus. A mensagem de Gropius cabe inteira no lema de Neutra: *survival through design.* Mas o próprio Gropius sabia que a forma nova só realizaria seu ideal caso lhe fosse possível controlar o aparelho produtivo da sociedade industrial. A completa falência dessa quimera alimentou a primeira grande antiutopia da arte moderna: o informal, "antidesign" por definição. Movimento sem programa, suspensão da vanguarda por sua total ausência de um "sentido da história", o informal encerrou o ciclo do longo protesto romântico. Seu emblema é de fato a febre das telas de Pollock, que têm "ritmo, mas não direção".

Quanto ao realismo socialista, não recebe de Argan, marxizante *sui-generis,* mais do que o justo escárnio. Seu

aberto ideologismo não constitui, como o barroco, um produto artístico: é um ditame extra-estético, e por isso mesmo não consegue sequer enriquecer nossa experiência visual, como outrora o fez, com tanto vigor, o naturalismo barroco. O único realismo possível da arte moderna, escreve Argan, *é moral.* Herdeiro confesso da crítica da cultura romântica, adversário de toda conciliação com o mundo e a história — fatalmente suspeita, a seus olhos italianos, de ideologismo católico-barroco — Argan sente como poucos a extrema precariedade da situação da arte ao longo de toda a sua tradição moderna: "assim como as deusas que renunciavam à imortalidade pelo amor de um homem, a arte, desde que desceu dos céus barrocos para misturar-se com a vida das pessoas, tem sua existência ameaçada, suspensa por um fio: como se aquilo que resta de sua natureza divina a tornasse mais frágil. O fim histórico, a morte da arte, é uma eventualidade que nada tem de improvável..."

II

É com essa nota hegeliana, mas em pleno alarme e nostalgia, que Argan conclui sua meditação sobre a cultura artística pós-clássica. Porém a sua prévia oração fúnebre é a elegia de um órfão, fundamentalmente simpático ao espírito exalado pela grande morta. Isso se percebe facilmente quando nos voltamos para uma teorização anterior — a do austríaco Hans Sedlmayr. Nascido na volta do século, Sedlmayr estudou com Max Dvorak (1875-1923), o grande historiador de arte que temperou tanto o formalismo de Wölfflin quanto o historicismo de Riegl, reinserindo a análise dos estilos na história geral da cultura. Num livro deliberadamente polêmico — *A revolução da arte moderna* (1955), ele caracteriza a arte moderna (não só, mas principalmente a visual) de maneira muito diversa da de Argan. No seu entender, os três determinantes do modernismo artístico são o *purismo,* o *construtivismo* e o *surreal-expressionismo,* ou seja, a busca

meio niilista do absurdo e a ânsia para-religiosa de uma inocência primitiva.

O fator expressionista e surreal é ostensivo nas correntes homônimas — a arte dos Franz Marc e a dos Magritte. O aspecto construtivista abrange toda a abstratização do cubismo, sobretudo a partir do suprematismo de Malevitch e do neoplasticismo de Mondrian, sem falar na "arquitetura funcional", de Loos a Le Corbusier; é o tema da técnica, da geometria e do *design* como medula do utopismo plástico moderno. É no *purismo* que Sedlmayr se detém mais longamente. As artes modernistas, observa, se querem todas puras: "poesia pura", pintura pura, escultura pura, pura arquitetura, etc. Os compositores excomungam a música de programa; a poesia forceja por destilar sua "essência" fora da prosa do pensamento; a arquitetura repudia o ornamento que é "crime" (Loos) e renuncia aos elementos antropomórficos; a pintura, de Kandinsky a Miró, abandona o escultural e o tetônico; com Brancusi, a escultura se afasta do pictórico, do modelado à Bernini e Rodin, para logo se concentrar na incorporação do espaço ao volume escultórico (Archipenko, Boccioni, Lipchitz e Gabo).

Concomitante com todo esse purismo, em boa parte confundido com ele, pulsava o que Harry Levin chamou ânimo *metamórfico* dos estilos modernos: o seu pendor pela perene metamorfose, pelo "princípio de Proteu". Em *Formalismo e tradição moderna* (1974) e, mais recentemente, n'*O fantasma romântico* (1980), procurei mostrar como esse espírito *lúdico* de contínua transformação funcionou, nas obras modernas, em dois planos — no plano da forma, fazendo-se *experimentalismo* crônico; e no plano do conteúdo, como visão *grotesca* e impulso de *paródia,* constante alternância ou vacilação entre a ótica trágica e a percepção cômica do homem e das suas situações.

Gerações como as nossas, cuja educação e catequese estéticas se deram, desde pelo menos a Segunda Guerra Mundial, sob a égide dos valores modernistas (a tal ponto que,

para nós, a resistência ao moderno já equivalia a simples atraso provinciano, não a nenhuma alternativa séria), encaram o demônio da metamorfose como sinal de energia e vitalidade. Nem sequer nos ocorre indagar se esse furor metamórfico da arte moderna não esconde certas deficiências, sendo a principal o que o inglês chama de *ungrowingness:* a falta, ou atrofia, da capacidade de crescimento no sentido de *maturação.* Na realidade, o autor que troca de estilo como quem muda de indumentária pode ser tão imaturo quanto "dionisíaco" — e se isso não é tão visível, talvez seja porque o próprio homem moderno, o indivíduo *protéico* segundo o alegre psicossociólogo Robert Jay Lifton (*Boundaries: psychological man in revolution,* 1970), prefere a dispersão da "vida aberta" ao enriquecimento cumulativo da personalidade. Ticiano, o mais profícuo longevo da pintura antes de Picasso, também teve meia dúzia de fases estilísticas — mas sua mudança era uma *evolução,* não uma contínua porém desconexa metamorfose; e sem dúvida se poderia dizer o mesmo daquele que os modernos tudo fazem para caracterizar como totem número um da sua pintura: Cézanne.

Ora, sob esse ludismo irônico e frenético dos modernos, Sedlmayr, um autêntico espírito de porco, insiste em descobrir toneladas de angústia reprimida. Num arguto ensaio, "Kierkegaard sobre Picasso" (1950), ele equipara a compulsão protéica do pintor — tantas vezes interpretada como *élan* "dionisíaco" — à melancolia subjacente ao *esteticismo;* e o esteticismo kierkegaardiano é uma atitude vital singularizada por um *horror vacui* íntimo da existência, secretamente angustiada ante sua própria nulidade. Dom Juan é, segundo Kierkegaard, o símbolo da vida estética. Pois bem, uma das coisas que a crítica mais competente vem destacando na evolução da obra picassiana é a estreita correspondência entre cada período estilístico — especialmente após os anos heróicos do cubismo puro — e as diversas musas que escandiram sua carreira erótica. Assim o neoclassicismo à Cocteau e Stravinsky dos primeiros anos vinte pode ser considerado a época de Olga, a bailarina dos *ballets russes;* o surto surrealista pos-

terior a *La Danse* (1925), a época de Marie Thérèse Walter; o período de *Guernica,* até o fim da guerra, foi presidido por Dora Maar; daí até 1953, já na Riviera, floresceu a "époque Françoise"; e desta em diante, veio a década e meia com a sua viúva, Jacqueline — a fase das três centenas e meia de esplêndidas gravuras de 1968, e das paráfrases de Velásquez, Delacroix e Manet, que ainda pude ver, todas recém-saídas do forno, em Paris e Avignon. Em Picasso, sob a máscara de impessoalidade do moderno, transparece um entranhado *egotismo,* refletido numa obra carregada de marcas biográficas — incomparavelmente mais do que a do romântico Delacroix.

Claro que não estamos considerando aqui o coeficiente de expressão pessoal, de reflexo biográfico, presente em *toda* obra artística, qualquer que seja a poética do seu criador ou de seu tempo. Na realidade, o que salientam as observações kierkegaardianas de Sedlmayr, reforçadas pela análise de picassólogos como John Richardson, é algo bem diverso — e mais genérico, já que atributo do modernismo em si, e não só do seu pintor paradigmático. Trata-se de uma *hipertrofia da visão subjetiva* em arte. Pois esta foi uma das características decisivas do alto modernismo ocidental, da arte de vanguarda "chocada" desde os primeiros anos do século, mas cristalizada, nas letras como nas artes, por volta de 1920: uma combinação inédita de *impessoalidade com subjetivismo.*

Este é precisamente o elemento que Argan, em sua brilhante apologia da tradição moderna como "ceticismo utópico", não chega a detectar — mas que a recalcitrância conservadora de Sedlmayr permite pôr em questão. Para Sedlmayr, o purismo das artes modernas, projeção de um extremo subjetivismo estético, acaba por abolir o conteúdo humano da arte. Seu diagnóstico soa por vezes como uma tentativa de aprofundar, ao nível da motivação cultural do modernismo, aquela desumanização da arte em que Ortega y Gasset já vislumbrara o selo do moderno enquanto estilo de época.

Sedlmayr perfilha algumas agudas reflexões simpáticas ao modernismo. Uma delas, a idéia de Werner Haftmann de que, no essencial, a aventura da arte moderna estava contida em dois gestos simbólicos: o *objeto absoluto* — o *ready made* de Duchamp — e a *forma absoluta* — o quadrado branco sobre fundo branco de Malevitch. Ambos esses gestos assinalaram as próprias fronteiras do estético, o limite mesmo entre arte e não-arte; e por conseguinte, mantiveram paradoxalmente a arte num grau mínimo de "artisticidade". O comentário conscientemente tradicionalista de Sedlmayr consistirá apenas em sugerir que esse absolutismo do estético — espécie de purismo ao quadrado, em relação aos já mencionados purismos dentro de cada arte — resulta, não numa concentração, mas numa verdadeira negação do artístico.

III

A descoberta do subjetivismo subjacente ao radicalismo estético moderno desmascara a aparente inocência desses jogos modernistas. Objeto absoluto e forma absoluta são fantasmas (no sentido freudiano) da *imaginação tirânica.* É que o modernismo radical votou um compacto desprezo àquele mínimo de condições de compreensão e reconhecimento que presidiam à recepção das obras de arte por um público, mesmo esclarecido e liberal. E a seu turno, na maioria das suas manifestações, essa tirania da imaginação estética gerou um atributo geral das obras genuinamente modernas — a sua crônica obscuridade, seja formal, seja semântica. O maior crítico modernista, Walter Benjamin, teorizou esse *enigmatismo* como a marca do reprimido na carne do texto ou da imagem moderna, e conceituou coerentemente o modernismo como uma poética secretamente *alegórica,* isto é, um estilo do significado oculto. Mais tarde, seu primo Theodor Adorno enalteceria, na sua estética resolutamente modernista, a vontade de "participação nas trevas" da obra moderna.

Mas o caráter perversamente obscuro das obras modernas por excelência nos remete, por sua vez, ao fenômeno que

um crítico literário de Oxford, John Bailey, vem denunciando: a surda *prepotência da visão autorial* nos grandes modernos. O que impressiona Bailey é a diferença entre a imparcialidade shakespeariana ante a diversidade dos caracteres humanos e a tendência pós-clássica à ficção de mensagem, monoliticamente subordinada ao império de uma visão moral subjetiva. Eslavista notável, Bailey admira Púchkin e Gogol porque sua obra não se conformou a um traço típico do romantismo ocidental — a apoteose do autor como herói; e os contrapõe às obsessivas posições morais de Tolstói e Dostoiévski. Pois bem: esse imperialismo do autor, depois de maximizado pela ópera mítica de Wagner, culmina com a ficção modernissima — embora isso fique bastante disfarçado pela ausência flaubertiana de mensagem no grande romance novecentista. O efeito despótico da fantasia arbitrária nas visões artísticas encerradas em obras como o *Wake* de Joyce, a narrativa de Faulkner, ou, de resto, a música radical desde a dodecafonia ou as telas de um Wols, não é menos vigoroso do que o do profetismo romântico. Apenas, com os modernistas, a prepotência da visão do autor se confunde com a desenvoltura da *forma* altamente *subjetivizada*.

Tudo se passa como se a vanguarda modernista tivesse torcido a valorização clássica do intelecto em arte num sentido resolutamente *cerebral* e *cerebrino*. Se, para Leonardo, a pintura era coisa mental, para Duchamp — que sempre exibiu o maior desdém pela "pintura retiniana", do impressionismo aos fauves e do cubismo ao abstrato — quase se pode dizer que a própria vanguarda era uma coisa ultracerebral. Afinal, quando Duchamp estava inventando o objeto absoluto, um teórico perspicaz como Worringer já insinuara que, no nosso século, o mais importante da arte não é a sua exteriorização sensível, mas o puro *conceito* estético. Não sei por que Worringer não é reivindicado como ancestral por Joseph Beuys e a insossa "arte conceitual" de nossos dias... Mas o fato é que, dessa arte toda mental ao despotismo da imaginação e a seus enigmáticos produtos, a distância é muito curta. Sob a compulsão "lúdica" e "metamórfica" do ego artístico,

o subjetivismo, e não apenas a legítima e necessária subjetividade estética, entrou a ditar a sua lei à impotência judicativa dos novos públicos e à cumplicidade da maioria da crítica.

Com o passar dos anos, esse enigmatismo da arte moderna foi acentuando outro aspecto igualmente discutível como premissa — a *mística da transgressão.* Georges Bataille, hoje, com Duchamp, o maior ídolo da modernolatria no campo estético, exortava o artista do nosso tempo a manter "o olhar fixado na exceção". Mas esse culto do anômalo era apenas a face mais ostensiva de uma das maiores manobras culturais do modernismo: a sua deliberada exacerbação do *rejeicionismo* romântico (e pós-romântico) face às tendências e valores dominantes da sociedade industrial e do capitalismo liberal. Desde o romantismo, com efeito, não foram poucos os líderes estéticos que se comportaram como profetas fustigadores do espírito "mecânico" e da alma "utilitária" do homem moderno — e se entregaram a uma autêntica histeria salvacionista, consagrando o mito gnóstico de uma redenção da humanidade pela arte e a cultura. Nenhum desses bravos profetas — os Coleridges, Emersons, Tolstóis, Mallarmés, Nietzsches e Pounds da vida — jamais parou para perguntar se a humanidade queria ser "salva" nos moldes dos valores perfeitamente questionáveis preconizados por eles; isso seria dar excessiva confiança ao rebanho de alienados que compõem o comum do gênero humano... Entretanto o modernismo adicionou um veneno extra a essa atitude dogmática e intolerante. Sacralizou sutilmente o repúdio generalizado da moral comum e dos valores liberais e humanitários. De Nietzsche a Lawrence e deste ao culto de Sade por Bataille et caterva, construiu-se todo um fanatismo da transgressão "vitalista"— uma verdadeira arte pela arte da "ruptura criativa" de normas éticas.

A ideologia cultural de que vivemos impregnados exalta esse imoralismo como algo de profundamente "libertário". Mas a verdade é que o lado sádico e repressivo dessas fantasias modernistas é inocultável. Naturalmente, nem sequer por um instante fazemos essa crítica num sentido estreita-

mente moralístico. Não é difícil reconhecer o valor realmente libertário e exploratório de muitas obras tidas por bem modernas, como o humor gráfico de Klee, com seu ponto de vista "cósmico, mas não terrestre", a procura de um inconsciente somático na erótica de um Bellmer ou o canibalismo do primeiro Dali. Mas o surrealismo negro, à Bataille, são outros quinhentos. Sua coprofagia moral é tão ou mais mórbida do que qualquer pieguice pré-rafaelita — nem é de admirar que Ruskin partilhe hoje com os industriais da arte *maudite* a predileção do gosto tardo-moderno. Um dia desses será Zeffirelli, em vez do novo Pasolini, quem filmará os maníacos rituais do Marquês de Sade, aliás um narrador de asas de chumbo, chato como só ele — ou o próprio Bataille.

Longe, portanto, de operar um saudável "ceticismo utópico", a arte moderna, em seu conjunto, revela uma séria culpa ideológica — uma repulsa bastante irracional, no seu extremismo, pelo progresso histórico e a marcha da civilização. Que este progresso, no nosso século, tenha sido escandido por momentos altamente regressivos dificilmente serviria de justificativa para o ódio do modernismo (estético) à modernidade (social). Pelo contrário: pois o certo é que o modernismo radical, em vários de seus pressupostos axiológicos, suas premissas de valor, *coincidiu* com as regressões mais preconceituosas e obscurantistas do espírito novecentista. Como as outras duas prestigiosas superstições da época — o mito da dialética e da revolução e o mito psicanalítico — o mito da arte moderna mal resiste à análise; mas influiu e ainda influi poderosamente na sobrevivência e expansão de modos irracionalistas de pensamento e conduta. O cerne do alto modernismo ocidental não foi, realmente, libertário — foi culturalmente (e muitas vezes, até politicamente) *reacionário.*

Curiosamente, modernismos periféricos como o brasileiro *escaparam* a essa característica. No seu caso, *em vez de declarar guerra à modernidade, o modernismo soube se fazer "literatura da modernização";* e talvez por isso mesmo, nossos estilos modernos foram tudo menos "radicais" — adeptos da forma nova, mas certamente não da forma absoluta. Mas isso

são outros quinhentos. Como o é, também, a questão, doravante mais crucial para nós que a do modernismo, de determinar o significado exato dos estilos *pós-modernos* nas artes e nas letras. Daquilo que, na literatura, começa com os contos do ex-modernista Borges e, nas artes plásticas, com as "jaulas" antropocêntricas de Bacon. Que vem a ser, no seu horizonte evolutivo, o pós-modernismo: um mero epigonismo neodadá ou neo-surreal, ou um animal completamente diferente, enfim liberto da tirania da imaginação?

Novembro de 1982.

ESTÉTICA INTRANSITIVA:

a situação das artes ex-visuais

I

Em "A tirania da imaginação", procurei demonstrar como, por trás de sua *ideologia libertária,* a estética do modernismo radical europeu conteve muito do *despotismo* intelectual e do *puritanismo* desumano: o puritanismo do seu purismo formal, e o despotismo da sua subjetividade hipertrofiada.

Os dois pólos arquetípicos da arte moderna radical: a forma absoluta de Malevitch e o objeto absoluto de Duchamp são ambos símbolos extremos desse purismo puritano e dessa imaginação tirânica. O regime semântico da obra ou antiobra moderna (a sua *semiose*) se singulariza pela constância do *enigmatismo* — o que Walter Benjamin tematizou em seu conceito de alegoria, e Adorno batizou de crônica "participação nas trevas". Ora, o enigmatismo é apenas a sombra da imaginação despótica — da condição paradoxal de uma arte em que uma singular *impessoalidade* se conjuga com um desbragado *subjetivismo.*

Como se configura, em relação a essas linhas de força, o estilo geral da arte *pós*-moderna? Para certos críticos, a característica principal é que já estaríamos diante de artes *ex-visuais.* O pós-moderno, em arte, seria o ex-visual. Pelo menos é o que se depreende da teorização de alguns dos intérpretes mais sagazes da situação evolutiva global da arte contemporânea, subseqüente, digamos, à exaustão do surrealismo, cerca de quatro décadas atrás. Um dos mais incisivos entre esses intérpretes é o argentino Jorge Romero Brest. A exemplo do que fiz com Argan e Sedlmayr n' "A tirania da

imaginação", tomarei seu pensamento como ponto de partida da minha própria reflexão sobre o tema.

Por que Romero Brest? Porque, como os dois outros críticos citados, sua interpretação do contemporâneo em arte arranca de um ponto de vista *cultural* (que ele chama, com um pedantismo meio envergonhado, de "ontológico-metafísico"). Romero analisa formas buscando as *idéias* sob as formas: as visões do mundo, as concepções do homem que foram presidindo às grandes reorientações da consciência estética. Como no caso de Argan, trata-se de um crítico de arte que é também um crítico cultural. Ele próprio valoriza essa atitude em seus pares. Certa vez esboçamos uma conversa sobre Argan e Clement Greenberg, o maior dos críticos modernistas americanos. Romero tem Greenberg em alta conta, mas não disfarçou seu interesse por aquele "algo mais" que ele não possui e Argan prodigamente oferece: uma perspectiva histórico-filosófica sobre a cultura ocidental.

Romero Brest sempre foi um crítico paladino: um Galaad do moderno, militante da peregrinação soteriológica no seio da situação da arte moderna. Nos anos cinqüenta, celebrou o graal construtivista. *La pintura europea contemporánea* (1952) exaltava a "impessoalidade absoluta" do abstracionismo geométrico, meta ascética de toda a arte moderna, desde o cubismo. O neoplasticismo de Mondrian, que purgou o cubismo de seus resíduos metafóricos, representava a seus olhos a realização mais perfeita dessa higiene estética.

Vinte e poucos anos mais tarde, encontramos um Romero bem diverso — mas ainda cheio de ardor ético em sua concepção do curso do moderno. Em sua contribuição ao projeto da Unesco "América Latina en su cultura", incluída no volume *América Latina en sus artes* (México, 1974) sob o título "La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo", Romero nos deu um vigoroso texto-piloto, na realidade muito mais concentrado na situação da arte ocidental como um todo do que na especificação da sua circunstância latino-americana.

Esse diagnóstico-manifesto explicita, com toda a clareza, o itinerário romeriano: do construtivismo ao neodadá. O antigo apaixonado por Mondrian e a Bauhaus é hoje um sofisticado defensor da "arte de proposta", *para além da imagem.* Segundo Romero, o valor do momento construtivista (suprematismo, neoplasticismo, concretismo) residiu sobretudo em evidenciar a contradição entre o meio material, ou *marco,* das obras de arte visuais e seu meio imaginário, ou *modalidade.* Marco é o suporte físico da obra visual; modalidade, o seu espaço imaginário — aquilo que faz do quadro um retrato ou uma paisagem, ou uma escultura, um busto. A iconografia, acrescentamos nós, é a codificação das modalidades em termos de representação.

Romero acha que a "contradição" entre marco e modalidade escapou às primeiras vanguardas modernas (fauvismo, cubismo, futurismo, expressionismo) porque nelas o propósito conteudístico de libertação do instinto e intensificação da fantasia, e mesmo o intuito formal de resolver a antinomia entre fundo e figura haviam obliterado a problemática espaço/imagem. Mesmo as imagens-símbolo de Picasso, Klee ou Brancusi, nas culminâncias do moderno, não lograram enfrentar essa tensão — e a rigor, a introversão construtivista, optando pela forma matemática, tampouco pôde fazer mais do que denunciá-la.

A verdadeira solução só se anunciaria com o horizonte neodadá, pós-abstrato e pós-pop. Quando os diversos grupos neodadá e o *nouveau réalisme,* tirando proveito da lição disruptiva de Marcel Duchamp, insistiram no *objeto,* nem pictórico nem escultura, indiferentemente localizável e manipulável *ad libitum,* a estética da imagem recebeu um golpe de morte. Pois no horizonte neodadá, a consciência criadora "deixa de apontar para a imagem como objeto — marco e modalidade fundidos — e aponta para o mundo sem preocupar-se com a imagem nem com o objeto". A crise da arte é antes de tudo uma *crise da representação.*

Única saída: a *arte de proposta,* o além da imagem. Ou quando muito, a arte do objeto de consumo (espécie de resposta neo-artesanal do uniformismo alienante do *design,* que Romero crê levar ao homem unidimensional verberado por Marcuse) e a arte da imagem eminentemente perecível, porque essencialmente efêmera: o cartaz, o cinema e a televisão. Mas sente-se que o que está mais perto do coração do crítico é o universo austeramente *iconófobo* da arte de proposta — dos gestos artísticos que se recusam à cristalização em imagem.

Romero saúda no advento do *happening* uma fecunda "deslimitação do campo visual". "Marco" aberto e ultraflexível, o *happening* rompia com a dualidade criação/contemplação, instaurando o sentido *participante* buscado pelas múltiplas formas de arte da proposta (pense-se nas *performances,* na *body art,* nos sacos de Lygia Clark; e de modo geral, em toda a poética do "não-objeto" de Ferreira Gullar e do movimento neoconcreto no Rio 1960, do qual faziam parte os "bichos" da própria Lygia). No *happening* e, em geral, em toda a arte de *proposta,* por oposição à arte de obra e imagem, a *energia estética* triunfa sobre o *produto artístico.* Tal é o sentido antropológico decisivo do além-da-imagem.

II

À crise da representação pertence, portanto, o *colapso da obra,* ou pelo menos da obra única. Neste ponto é preciso aproximar as rápidas constatações de Romero da célebre meditação de Walter Benjamin sobre o eclipse da *aura.* Para muitos devotos de arte e estética, Benjamin foi sobretudo o cronista do desaparecimento da unicidade sacral da obra de arte — da sua aura — graças à manipulabilidade altamente "profana" da imagem, trazida pela difusão das técnicas de reprodução (litografia, foto, cinema). E é sabido que essa tese benjaminiana, longamente esquecida, deflagrou as considerações de Malraux sobre os "museus imaginários". Vários testemunhos de contemporâneos, inclusive um depoimento de

Raymond Aron ao autor destas linhas, atestam que a exaltação malrauxiana da imagem manipulável se inspirou efetivamente no famoso ensaio de Benjamin sobre a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (publicado originalmente, em francês, na revista do Institut für Sozialforschung, órgão da escola de Frankfurt, então exilada em Paris).

Para Benjamin, no cinema, a imagem desaurificada, atuando traumaticamente sobre o espectador, o leva fatalmente a uma reação de *exame,* fundamentalmente oposta à passividade reverente da contemplação *cultural* de obras "sacrais". Graças a seu poder de choque visual, o filme, como a arquitetura, *envolve* o espectador, ao contrário do que sucede na serena distância estética, o "recolhimento" da contemplação de obras plásticas; mas como, precisamente, o envolvimento cinematográfico é do tipo traumático, o filme convida a uma atitude inquisitiva — o oposto daquele *sacrificium intellectus* que a estesia aurática encoraja, se é que não pressupõe.[1]

O historiador de arte warburguiano Robert Klein procurou estender a autópsia benjaminiana da unicidade da obra ao plano da própria *produção* pictórica. Klein identifica o sentido profundo da arte moderna com o combate dadaísta contra a obra-fetiche. Com a queda dos sucessivos ideais estéticos de referência externa (a beleza clássica, a expressão romântica, etc.), a arte passou a viver o "fim da imagem". Nas mãos dos dadaístas, chegou a recusar toda materialização dos valores numa obra-fetiche, digna da repulsa de Sartre pela possessividade burguesa. O gesto dessacralizador de dadá ressoa na gesticulação da *action painting:* Pollock foi um discípulo indireto de Duchamp.

Em *Formalismo e tradição moderna* (Rio: Forense Universitária, 1974), tentei aplicar o reconhecimento do colapso da obra aurática à interpretação do estilo pop e do hiper-realismo. A meu ver, o neofigurativismo pop, como projeto ou potencial de *reiconicização dessacralizante,* constituía uma regressão avançada na trilha da visualidade moderna. "Regressão" porque retorno à imagem; mas avanço, porque esse

retorno se fez (ao menos ideal e parcialmente) num terreno artístico marcado pela consciência do fim da aura, do império do reprodutível e da vigência de condutas estéticas ligadas à perspectiva do uso crítico de museus imaginários. Tal era a promessa de fertilidade do pop, no refluxo do que chamei de "retiro metalingüístico" das artes visuais — o arco que vai de Malevitch e Mondrian às ironias de Yves Klein e aos receituários da arte conceitual.

Na pior das hipóteses, essa me parecia uma abordagem bem mais atenta à verdadeira personalidade do pop do que as manobras de incorporação do novo figurativismo ao panteão formalista. Umberto Eco, por exemplo, em *La Struttura Assente* (Milão, 1968), interpretara a reemergência da referencialidade no pop como uma *adição* de códigos prévios (a iconografia artística tradicional, a publicidade, etc.) ao "código autônomo" que a obra pop, tanto quanto a abstrata, possuiria — sem ver que o problema número um na inteligência do pop estava exatamente em compreender a *necessidade* desse recurso à imagem prévia, já que era ele, e não uma vaga reelaboração desse cavalo cansado, o tema da autonomia do signo estético, que constituía a manifesta originalidade do pop, em pleno crepúsculo da "arte moderna".

Contudo, em 1970, o pop propriamente dito já estava batendo pino. E até onde permanece válida, hoje, a promessa hiper-realista? Em Londres (berço do pop, apesar da maior pujança da variante americana), nos *late seventies,* confesso que me foi difícil responder a essa interrogação — e tampouco achei resposta pronta em Nova Iorque (Paris, depois do esmorecimento do *nouveau réalisme* e da dispersão do grupo Art Vivant, viu acentuado seu papel de centro *difusor* mais que lançador: Beaubourg agilizou o consumo, porém não a produção de arte visual). A quem me achar demasiado severo, convido a ajuizar o melancólico panorama da década de 70, traçado pela mão isenta e até simpática de Edward Lucie-Smith em *Art in the Seventies* (N. Iorque, Phaidon, 1980).

Mas voltemos à reflexão de Romero Brest. Depois de notar *en passant* o ocaso — conseqüente ao colapso da obra — do museu e da galeria — e na realidade, de todo o princípio da *exposição* — Romero ataca uma das últimas relíquias do sistema cultural artístico-visual: a figura do próprio artista. Para ele, esta só tem sentido no universo dualista e hierarquizado da criação/contemplação. Na utopia participatória da arte de proposta, o artista que teima em singularizar-se como demiurgo é claramente um narciso retrógrado, afligido por um vedetismo tão constrangedor quanto disfuncional.

O velho coletivismo de Romero, que outrora o fazia enaltecer as virtudes comunitárias da ordem construtivista, se sente reconfortado pelo gregarismo do *happening* e o democratismo estético das "propostas". E a veia utópica com que ele decanta essas formas metaicônicas e orgiásticas de comportamento estético nem sequer se perturba com a indagação sobre a viabilidade de um *pathos* comunitário numa sociedade — a nossa — em que a conduta individual parece tornar-se crescentemente intimista, egocêntrica e narcisista. Pelo menos é o que notam psicólogos sociais insuspeitos (porque hostis à tendência que observam) como Richard Sennett (*The Fall of Public Man,* N. Iorque, 1976) ou Christopher Lasch (*The Culture of Narcisism,* N. Iorque, 1979). A *body art* é típica: quem não vê que seu prestígio está ligado à revalorização narcisista do corpo, patente nos cuidados com a "linha", no controle das rugas, no horror ao envelhecimento que obcecam nossos contemporâneos? A arte corporal se vincula muito mais ao individualismo frenético do "fenômeno psi" — a luxuriante multiplicação de psicoterapias antiascéticas e libertárias — do que a qualquer sentimento realmente "comunitário".

De resto, o comunitarismo utópico é postura ideológica das mais desmistificadas nos dias que correm. Francis Mulhern, analisando o pensamento de F. R. Leavis e seu grupo de catões literários (*The Moment of "Scrutiny",* Londres, 1979), pôs a nu as incômodas, vulneráveis afinidades do "discurso da comunidade" com o irracionalismo da *Belle Époque*,

sem esquecer o culto do *Volksgeist.* A carolice comunitarista é precisamente o que enfraquece a obra de um Raymond Williams, por exemplo. E se o comunitarismo de raízes não convence, que dizer do que seria fabricado por mini-revoluções estéticas, metáforas culturais do Grand Soir insurrecional, ou do "grupo-em-fusão" de Sartre?

III

Tudo somado, o que Romero defende é o *primado do estético sobre o artístico.* Onde está a nova imagem? pergunta ele — e responde: na vida cotidiana, no trabalho e nos jogos, no riso e no pranto, na dança e na indumentária... onde quer que seja possível *imaginar sem perder contato com a ação.* Em suas próprias palavras:

— *Estas ações procedem da consciência estética?*

— Com efeito, configuram o campo desta consciência, que por ser mais livre que a consciência artística, e mais permanente, é transcendental e fundadora.

— *Sempre teve este caráter?*

— Penso que sim, porém no passado era subjugada até o ponto de ser considerada epifenômeno da consciência artística.

— *E hoje?*

— Hoje ocorre o contrário, ante a quebra das manifestações artísticas tradicionais e a descoberta do verbo como força de criação inesgotável.

—*Assim se explica o descrédito das palavras arte, artista, artístico?*

— O descrédito provém de que os artistas fracassam no intento de fundir arte e vida. E os poucos que têm algum êxito são dificilmente aceitos.

— *Por que se considera mais a vida que a arte?*

— Porque se acha mais deleite imaginário nas imagens *vivas* do que nas *revividas* pelo artista. Em conseqüência é a estética que triunfa, já que com essa palavra se designa uma ação intransitiva, aderida ao corpo de quem atua.

O balanço romeriano da arte moderna termina com uma audaciosa afirmação: a de que o passado se caracterizou ao mesmo tempo por uma grande riqueza artística e por uma não menor "pobreza antropológica". A valorização "iconófoba" de uma estesia metaartística recebe o mandato de atualizar o vasto potencial humano de participação criativa, que, no passado, a arte aflorou sem explorar. Essa é a *consciência* política que Romero requer do (ex-)artista contemporâneo, muito acima de qualquer eventual *atitude* política progressista de sua parte.

Jorge Romero Brest é um rerromantizador do mito dadá. Há dez ou quinze anos atrás, quando as neovanguardas consagraram a redescoberta de Duchamp, a idéia dominante era apresentar o criador do *ready-made* como um Leonardo do modernismo. Duchamp nos ensinou que arte é coisa mental; sua estratégica antiobra e antiartesania era um "cartesianismo" de vanguarda, uma ruptura supercalculada, ultracerebral — numa palavra: tudo, menos romântica. O que ele fez foi jogar a soberania do espírito contra a estética da expressão — uma posição que Tzara formularia como o primeiro mandamento dadá. A rigor, o Duchamp estudado por Jean Clair, o crítico mais pra frente da Paris de 1968, não é nenhum rebelde; é uma espécie de Monsieur Teste da arte moderna. Trata-se do Kant da vanguarda, que descobriu que as categorias da artisticidade residem no sujeito universalizado da consciência humana, não na empiria da natureza ou da cultura objetivada.

Não foi à toa que Duchamp se tornou o herói da *institutional aesthetics* — a teoria estética que se concentra na análise de um atributo *invisível* das obras de arte: seu *status* de objeto estético. George Dickie, o mestre da estética institucionalista (cf. seu *Art and the Aesthetics: an institutional*

analysis, Cornell University Press, 1974), mobiliza o conceito de "universo artístico" (artworld), originalmente proposto pelo inglês Arthur Danto, para explicar o que os objetos estéticos possuem *em comum.* Com isso, ele pretende refutar a filosofia da arte dos wittgensteinianos, que *nega* a existência de universais estéticos.

É sabido que o segundo Wittgenstein era "agnóstico" diante de quaisquer conceitos universais. Pois bem: nos anos cinqüenta, um esteta wittgensteiniano, o americano Morris Weitz, entronizou esse antiuniversalismo teórico no *piccolo mondo* da filosofia da arte. Sua tese é a seguinte: todos os subconceitos, ou regiões, do conceito arte — pintura, romance, drama, etc. — são essencialmente indetermináveis, no sentido de que seus membros (ex.: todos os romances do mundo, membros da classe "romance") *não* partilham, a rigor, de nenhuma característica definidora comum.

A objeção de Dickie consiste em dizer que essa impressão de falta de características estéticas universais provém de um equívoco. Os wittgensteinianos, repetindo um erro tradicional, vão buscar o denominador comum do artístico nas obras de arte. No entanto, o que deveriam fazer é procurá-lo onde ele está, isto é, no *gesto social* que *constitui* essas obras em objetos estéticos; gesto esse que equivale a uma série de condutas coletivas *institucionalizadas* num dado "universo artístico". Obviamente, a invenção dos *ready-made* dramatizou o fenômeno dessa atribuição de *status* estético a objetos culturais; daí a exemplaridade de Duchamp.

Romero reconduz a revalorização do duchampismo ao acampamento da revolta romântica contra os mores artístico-sociais. Sua apologia da arte de proposta está dirigida contra o individualismo burguês e o convencionalismo da criação-para-exposição. Assim como o seu cálido elogio de uma "arte para consumir", desafiando o imperialismo do *design,* sabe a Gemeinschaftslust neo-romântica, toda a sua posição, no fundo, se resume num humanismo utópico, que exalta uma inespecificada energia *antropológica* contra a realidade

social da arte. Seu "estético" é o princípio do prazer; seu "artístico", o princípio da realidade.

Para a estética institucionalista (e a crítica interessada em fazer da tradição dadá um intelectualismo incontaminado pelo surreal-expressionismo), a revolução de Duchamp revelou na arte uma atividade *super*convencional; para Romero, porém, seu valor radica no seu *anti*convencionalismo. Isso não é jogo de palavras, e sim uma diferença crucial na maneira de conceber o próprio núcleo do modernismo, a vanguarda do vanguardismo.

E todavia, para quem não partilhe das premissas contraculturais da arte moderna, o mais importante é saber se a primazia do "estético" sobre o "artístico" — a idéia de uma *estética intransitiva* como substituto e superação da velha *ars* — possui de fato as virtudes humanas e comunitárias que o utopismo da neovanguarda lhe atribui.

IV

A arte da (paleo)vanguarda, rompendo incessantemente com a tradição, levou as artes a uma situação paradoxal: desprovida de qualquer referencialidade externa, cada arte, cada *obra*, passou a querer-se um "código autônomo" — porém ao preço, conforme reconhece o próprio U. Eco (*La Struttura Assente*, p. 162) de apelar para um imprescindível elucidário metalingüístico. Assim, as obras que só falam de si mesmas não conseguem comunicar-se sem poéticas *ad hoc* de socorro... é a *contradição entre a autarquia da forma e a sua dependência da interpretação.*

Será que o horizonte neodadá, a arte de proposta, tem condições de romper com essa nêmesis didascálica — com a maldição da obscuridade, que acompanha desde o início a aventura "dionisíaca" do moderno?... A julgar pelos jogos conceituais e ritos participatórios até aqui propostos, a resposta é negativa. Tanto quanto o "artístico", o "estético" carece de socialização suficiente, e cada gesto seu persiste, sem

perdurar, no enigmatismo inerente à licença despótica da imaginação solta.

Se a sublimação do estético era a norma, no sistema artístico pré-moderno (ou moderadamente modernizado), a verdade é que, na cansativa anarquia contemporânea, a arte ou o que quer que se dê em seu lugar continua a constituir um anêmico "parque nacional" na feliz expressão de Lévi-Strauss (cf. meu *L'Esthétique de Lévi-Strauss,* Paris: PUF, 1977, pp. 103-06; trad. bras. (Tempo Brasileiro), pp. 77-79). O esteio mais profundo do *abstrativismo* — à diferença do abstracionismo — da arte moderna é seu perverso poder de formalização alienante, que mantém o reino do estético seqüestrado das correntes decisivas do processo social.

A solução — e nisso Romero Brest está absolutamente certo — não reside na multiplicação ingênua de poses político-ideológicas. *Mas tampouco se divisa na reiteração, ainda que original, da ideologia estética do mito modernista.*

Agora mesmo, em artigo ("Art, artworlds, and ideology") no *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (primavera de 1980), Marx Wartofsky advertiu que a estética institucionalista, longe de ser a teoria geral que se pretende, representa uma conceituação presa à ideologia da tradição moderna e à sua base social: o universo artístico dos *refusés,* relativamente autônomo como grupo social. Em síntese, Wartofsky deplora que a estética institucionalista, sendo uma teoria *contextual* da arte, não o seja também do *universo artístico.*

Ora, uma teoria historicizante do universo artístico apresentaria necessariamente a estética modernista e neomodernista como um fenômeno delimitado, cujos limites e limitações se evidenciam à luz da comparação com outras épocas artísticas e outras bases sócio-culturais.

Ortega y Gasset pioneirizou a idéia de que a arte moderna, além de ser menos antropocêntrica, menos biomórfica, mais puramente arte do que os estilos que a precederam, é também, essencialmente, *lúdica.* Enquanto a arte da Idade Média e da Renascença, do barroco e do neoclássico, do ro-

mantismo e de grande parte do pós-romantismo oitocentista era *transcendente* pelos seus temas e por seu próprio espírito profético, a arte moderna se irmanou ao jogo e ao esporte. Em *A desumanização da arte* (1925) ele acentuou a componente *lúdico-irônica* do ethos modernista (que procurei ressaltar, desdobrando a análise em dois planos — forma e conteúdo — no capítulo dedicado ao modernismo em *Formalismo e tradição moderna*).

Quem aproxime *A desumanização da arte* do livro-chave de Ortega, *O tema do nosso tempo* (1923), compreenderá plenamente o significado dessa caracterização do moderno como estesia lúdica. É que, para Ortega, a arte sacralizada de outrora era um rito tipicamente *culturalista,* no sentido peculiar que ele empresta à palavra: rito de uma cultura que absolutiza a razão *a expensas da vida.* A arte lúdica, ao contrário, rompe com a esclerose culturalista e repõe o impulso estético em contato com o dionisismo da vida.

O raciovitalismo de Ortega, se bem que deliberadamente menos irracionalista, menos misológico que o de Unamuno, era uma posição colocada entre Nietzsche e Simmel: entre o tema simmeliano da "tragédia da cultura" e da antinomia entre forma e vida, e a "transvalorização dos valores", a crítica da decadência, preconizada por Nietzsche.

A antítese romeriana do "estético" e do "artístico" não deixa de ser um eco tardio desses velhos dualismos vitalistas. O "artístico" de Romero é um culturalismo orteguiano; o seu "estético" retoma o caráter dionisíaco do comportamento lúdico segundo Ortega (ou Huizinga).

Mas a semelhança pára por aqui. Pois, ao passo que Ortega punha a utopia do lado do culturalismo, Romero, seduzido por Marcuse, prefere casá-la com o herói — o "estético" — e não com o vilão (o "artístico"). Ortega via no utópico apenas uma forma extrema da razão absoluta. A "religião da política", de 1789 a 1917, lhe parecia a prova histórica tangível de que a razão culturalista, divorciada dos instintos vitais, vivera um longo delírio utópico, cujo ato inaugural fora a sa-

cralização do político efetuada no Juramento da Sala do Jogo da Péla. Contra isso é que se voltou a ironia lúdica da nova arte, que só queria ser, precisamente, arte — sem profetismo ou sacralidade, sem política nem religião.

Que diferença em relação a Romero, para quem a arte de proposta, encarnação do estético transartístico, e por isso intransitivo, é a própria "consciência política" — e, como tal, a verdadeira atualização do potencial humano entressonhado, mas sempre recalcado, pela arte! Afinal, o otimismo de Romero nos ajuda a ver algo que a caracterização de Ortega obscurecera: a tremenda carga utópica do modernismo radical.

Nada a comprova melhor do que o sentido histórico do movimento surrealista. Até o surrealismo, os esteticismos eram torres de marfim — isolavam-se da vida. Com o surrealismo, porém, *a arte se propõe invadir a vida,* submetendo-a aos valores da consciência estética. Moral: triunfo do utópico dentro do estético. Argan não mostrou que, desde o neoclássico, a arte ocidental é a um só tempo crítica e visionária, "ceticismo utópico"?

No entanto, aceita esta lógica, o ludismo tão prezado por Ortega vira o seu oposto: converte-se em utopia, e, por conseguinte, em culturalismo, cultura vampirizando os sábios instintos vitais... De Erich Heller (*The Disinherited Mind,* 1952) a Octavio Paz (*Os filhos do barro,* 1973), alguns dos mais finos pesquisadores da mentalidade literária pós-clássica salientaram o seu sentido *hierofílico:* a sua nostalgia do sagrado. Na verdade, as sucessivas vanguardas estéticas, desde o romantismo, foram outras tantas "seitas" *gnósticas,* ávidas de revelações esotéricas e arcanos redentores. Gnose e utopia andaram juntas e bem juntas no périplo da mente artística, até que ambas se radicalizassem na "linha dura" do alto modernismo europeu: a de Mondrian e Schoenberg, Tzara e Breton.

Visto de certo ângulo, o efeito do longo predomínio do experimentalismo vanguardista em arte foi bem mais devas-

tador do que em literatura. Pois nas artes, muito mais do que nas letras, a anarquia da vanguarda praticamente destruiu uma série de saberes práticos, de técnicas e competências, que na realidade só sobreviveriam emigrando para outros campos, entregues a funções menos valiosas e regidos por critérios de qualidade por muito tempo menos elevados: a visualidade publicitária, a moda, etc. — sem falar no *kitsch* e na sua apoteose oficial, o "realismo socialista".

Na literatura, a fúria experimentalista, e por conseguinte seu impacto erosivo, foram menores que no terreno plástico, até porque a matéria-prima verbal se revelou naturalmente menos dúctil, menos dócil aos desvarios da imaginação subjetivista. Mas nas artes visuais (como na música) não é difícil dar razão a Peter Fuller quando ele fala no auto-esvaziamento da tradição artística (ver o seu escorço de análise histórica em "Fine art after modernism", *New Left Review* 119, 1980). Hoje, na maioria dos casos, os professores de escolas de arte mais honestos confessam que nada têm a transmitir — exceto, naturalmente, vagos apelos à mítica "criatividade" de cada um. Modernosos e moderneiros responderão sem dúvida, com virtuosa ira, que esse tipo de observação é passadista e reacionário. Porém a verdade, a verdade solar, é que o rei está nu — pelado mesmo, e a ideologia estética a ser responsabilizada pela sua espantosa nudez não é nenhum ranço acadêmico — é o comprido reinado da ortodoxia modernista.

Paira, portanto, uma pergunta prévia em relação à saga descrita por Romero: que devemos problematizar primeiro, a agonia da arte por exaustão e irrupção do estético em estado selvagem, ou a *superstição gnóstica do utopismo de vanguarda, inspiração dos modernismos em guerra contra a modernidade?*

Uma coisa é certa: nem os *happenings* nem a arte de proposta, com toda a sua promessa "unanimista" de participação, conseguiram abolir o hiato grotesco que o modernismo instalou entre o público e a (ex-)arte, graças à longa tirania da imaginação anti-social. O problema número um da arte

contemporânea não é "antropológico" — é pura e simplesmente *social,* e gira em torno da sua falta de âncora na sociedade. A arte flutua na sociedade, que ela nega e combate sem verdadeiramente integrar ou influenciar, além dos "parques" festivos da contracultura dominical. Todas as tentativas de interpretá-la como uma representação não naturalista da civilização moderna (como nas elucubrações de Pierre Francastel sobre as afinidades do cubo-futurismo com a experiência da velocidade no século "tecnológico") são muito mais engenhosas que convincentes;[2] e as que preferem considerá-la apenas o "negativo" da média da experiência social (ex.: Adorno sobre a música nova e o romance desde Joyce) só fazem adicionar um sofisma à fragilidade do argumento. A arte moderna absolutamente não representa o moderno, nem sequer dialeticamente: ela o repudia (salvo, em certos casos, no nível da matéria-prima) por vocação e obstinação. Claro que há muitas nuances e até exceções: mas em conjunto — no conjunto da evolução até aqui — esta é, de longe, a dominante.

Chamar a crítica que denuncia esse estado de coisas, tentando compreender suas raízes histórico-sociais, de "reacionária" talvez encubra o problema — mas não contribui nem um pouco para encaminhar a solução. "Vanguardismo", nos nossos dias, bem pode ser apenas o nome de uma ampla coleção de preconceitos e de não poucos interesses estabelecidos. Numa palavra: a *intransitividade do estético,* terminal da aventura modernista, talvez não passe de uma *intransigência de estetas* (teóricos e artistas), excessiva e injustificadamente divorciados da cultura social.

NOTAS

1 Para uma exposição sintética do ensaio benjaminiano, ver J. G. Merquior: *Razão do poema.* Rio: Civilização Brasileira, 1965, pp. 201-03 e *Arte e sociedade em Adorno, Marcuse e Benjamin.* Rio: Tempo Brasileiro, 1969, pp. 118-122; para as análises de Klein, coligidas em *La Forme et l'intelligible.* Paris: Gallimard, 1970, ver meu artigo "L'art antiouevre selon Robert Klein", *Chroniques de l'Art Vivant,* 14. Paris, outubro de 1970.

2 Um belo dia, nos jardins de Hampton Court, onde ele era conservador dos magníficos "cartoni" de Mantegna, o ex-Sir Anthony Blunt (o próprio!... e eu nem sequer desconfiava... da espionagem, bem entendido), ao ouvir que eu tinha freqüentado as aulas de Francastel em Paris, comentou entre dentes que se tratava de um autor imaginoso, mas tão obstinado quão pouco sólido. *To put it bluntly:* tive que concordar...

1981.

O VAMPIRO VENTRÍLOQUO

(Notas sobre a função da crítica no fim do século)

I

A crítica é um vampiro. Desde o crepúsculo do consenso em torno de poéticas normativas de pretensões universalistas — crepúsculo que corresponde ao esgotamento do neoclássico — o discurso crítico ficou condenado a viver do sangue alheio. O alimento podia ser buscado na pele do autor (e sua circunstância) ou no corpo da obra; idealmente, porém, o movimento crítico passou sempre a girar em torno de uma contingência histórica — as obras — e não mais de um conjunto de regras e preceitos "necessários" e "universais". A legitimidade da crítica passou a residir na sua capacidade de "parasitismo" no tocante às obras — muito embora essa dependência não impedisse a conquista da *distância* indispensável ao julgamento. O problema geral da crítica, desde o romantismo, se converteu numa questão básica: que fazer com esse destino de Drácula? Como distinguir o bom vampiro do morcego incompetente?...

As poéticas normativas universalistas não sumiram por acaso. Seu declínio foi determinado pelo rápido desaparecimento do público de elite homogêneo que, no ciclo dos estilos clássicos, habitava o sistema literário. (Emprego a expressão "estilos clássicos" em sentido menos estilístico do que cultural, para designar o arco da Renascença até o século XVIII; e é claro que, neste sentido, o conceito de classicismo abrange o barroco. Os próprios artistas barrocos, que se consideravam bons herdeiros dos clássicos antigos e modernos, seriam os primeiros a justificar essa terminologia.) Mas no que concer-

ne ao nosso tema, o decisivo é que, com a dissolução da elite leitora de cultura homogênea, a *mediação social* entre obra e público exercida pela crítica se viu consideravelmente potenciada e mesmo *dramatizada.*

Nos belos tempos da alta cultura classicista, a tarefa mediadora da crítica estivera, por assim dizer, atrofiada, porque em grande parte era supérflua: a homogeneidade social e cultural entre escritores e leitores dispensava maiores esforços de mediação. A principal função da crítica de Boileau, por exemplo, era menos mediar que *codificar* um gosto de base consensual. É certo que o consenso estético não implicava necessariamente uma completa comunhão ideológica; como Gordon Pocock acaba de demonstrar (*Boileau and the Nature of Neoclassicism,* Cambridge Univ. Press, 1980), a *Art Poétique* pode ser lida como defesa e ilustração da poesia ante a ameaça da autoridade religiosa, filosófica e científica, freqüentemente disposta a acusar as musas de mentirosas ou subversivas. Mas o contraste entre a "comunidade estética" do "Ancien Régime", em seus dois planos: o dos escritores entre si, e o das suas relações com as idéias literárias do público, e o divórcio e dispersão do período pós-clássico é um dado maior da história cultural da literatura.

Desde o advento do romantismo, o potencial de mediação crítica adquire uma nova funcionalidade. Sobreveio a era do crítico militante, orientador periódico do anônimo e inseguro público burguês. Significativamente, a mudança de função da crítica transpareceu desde cedo num contraste entre dois tipos de intelectual: o mandarim universitário e o ensaísta pioneiro do alto jornalismo literário.

Na crítica francesa do século passado, a diferença entre eles se torna exemplar quando evocamos as figuras de Nisard e Sainte-Beuve. Désiré Nisard (1806-88), professor de eloqüência na Sorbonne, autor de uma monumental e reacionária *Histoire de la littérature française* (1844-61), era o próprio mandarim caturra, que recusava o romance em nome de uma normatividade tão retrógrada quanto apriorística. Mas com

seu perfeito contemporâneo Sainte-Beuve (1804-69), surgiu o primeiro grande crítico-vampiro escrevendo em francês. Ao contrário de Nisard, Sainte-Beuve não almejava legislar *a priori* sobre as letras, e sim escrever uma "história natural do espírito". Apesar de sua imensa erudição, de seu gosto por conferências acadêmicas (até sua obra-prima, *Port-Royal,* nasceu de uma série de palestras) e de ter exercido uma cátedra na École Normale, Sainte-Beuve fazia questão de advertir que o crítico literário nunca pode ser apenas um professor de letras, pois a sua primeira característica é o corpo-a-corpo com a novidade literária e o seu dever é a um só tempo compreender e julgar precisamente o que a hipocrisia da crítica escolástica professa recusar. O crítico ideal, para ele, era um "bibliotecário confidencial" do público — um guia experiente que nem se eximisse de orientar os leitores, nem se limitasse a acatar passivamente a moda literária. Em suma: um autêntico mediador intelectual. Em qualquer peleja entre leitores e literatos, o crítico sainte-beuviano se propunha ser mais árbitro que jogador ou torcedor.

Fomos a tal ponto educados no desprezo pela crítica do passado, que somente com esforço nos abalançamos a considerar a idéia de que o psicologismo de Sainte-Beuve, o historicismo de De Sanctis ou até o moralismo de um Paul Bourget possam ser realmente instrutivos sobre essa idade áurea da literatura — o Oitocentos, sede histórica daquilo que Steiner chamou com felicidade de "idade do livro". No entanto, muitas vezes esses críticos foram muito mais perspicazes do que as nossas pretensiosas microscopias modernas, eivadas de fetichismo metodológico e miopia histórica. Por exemplo: o Bourget dos *Essais de psychologie contemporaine* (1885) era capaz de apreender nexos essenciais na posição dos escritores mais influentes do seu tempo. Sabia que o ânimo íntimo da poesia de Baudelaire era a "decadência"; que Flaubert pregara um niilismo baseado na presunção de que todo empenho redunda em fracasso e nenhuma ambição satisfeita gera um prazer genuíno; e que o diletantismo de Renan transformara o ceticismo em volúpia. Esses matizes psicológicos

hoje podem soar banais — mas foram precisamente os grandes críticos mediadores como Sainte-Beuve, Vissarion, Belinski ou Brandes (ou os nossos José Veríssimo e Araripe Júnior) que souberam surpreendê-los e denominá-los.

Bourget escrevia contra o decadentismo interior da geração de 1820, precursora do decadentismo oficial da literatura finissecular; Brandes, ao contrário, defendia a literatura mais problematizante da sua própria época, os Ibsen, Strindberg e Nietzsche. Ambos, contudo, atuavam no mesmo eixo sócio-cultural: na linha de *tensão* entre a cultura literária e a cultura social, entre a ideologia estética e a inquieta consciência do individualismo burguês. Ora, com a emergência da crítica ligada ao alto modernismo europeu, essa tensão viraria uma simples e empobrecedora *ruptura*. Em vez de mediar, de modo nada neutro, entre literatura e sociedade, a crítica passou a esposar o negativismo da ideologia literária em relação à sociedade — a sua acerba *política de recusa* da cultura social e do processo histórico que lhe servira de matriz.

II

Numa palavra: a crítica, decidida a não ser "filistina", celebrou um pacto ingênuo com o dogmatismo pelo qual o *modernismo declarou guerra à modernidade* — e com isso perdeu grande parte da frágil mas real independência de sua função mediadora. Como disse muito bem Gerald Graff, autor de *Literature Against Itself* (Univ. of Chicago Press, 1979): "a ideologia literária modernista disse que a literatura, na sociedade de massa, era uma vítima da opressão; em conseqüência, adotar qualquer atitude menos solícita em relação à literatura significava culpar a vítima"...

Essa involução possuía um claro fundo sociológico. O crítico mediador era um "homem de letras"; ou um burocrata e professor — mas, invariavelmente, alguém cuja atividade literária não coincidia com sua fonte principal de renda. O crítico do alto modernismo, ao contrário, foi sempre um pro-

fessor de *literatura*. Essa "regularização" do trabalho literário do crítico influiria muito no eclipse da sua distância crítica face à ideologia estética dominante. O processo foi, naturalmente, lento e gradual. A princípio, críticos como Walter Benjamin na Europa ou o jovem Edmund Wilson nos Estados Unidos (o Wilson de *Axel's Castle*, 1931) ainda fizeram a campanha do modernismo na condição (cada vez mais precária) de derradeiros homens de letras; ou então eram filólogos treinados nas letras clássicas e medievais, como Ernst Robert Curtius, que se tornavam, "extramuros", paladinos da idéia modernista. Porém a tendência ao crítico universitário logo se estabilizaria. No mundo anglo-saxônico, isso se verifica a partir de 1930, com Richards e Leavis e o *new criticism* dos sulistas americanos, Ransom e Tate à frente; mas desde a época da Grande Guerra o formalismo russo já fora quase todo ele nitidamente "universitário".

Com essa universitarização do trabalho crítico, o vampiro virou animal doméstico. A crítica (transformada, é claro, em circunspecta "análise literária") se tornou cúmplice das seitas literárias hegemônicas — hegemônicas e orgulhosamente elitistas, auto-separadas do leitor comum. Talvez a melhor prova desse estado de coisas seja a "providencial" adequação do método e da teoria literária ao texto moderno. Assim, o que a poética do *new criticism* exaltava como poeticidade em si — a ambigüidade, a tensão semântica — era a própria rotina da escrita no verso alto-modernista, quase todo voltado à polissemia e ao paradoxo. Esse fenômeno — muito bem notado entre nós, há trinta anos, por Sérgio Buarque de Holanda (ver suas *Tentativas de mitologia,* Perspectiva, 1979) e hoje sublinhado por críticos inconformistas como Gerald Graff ou Philip Hobsbaum — revela que a crítica hipostasiava o *hic et nunc* da estética modernista em verdade universal, num jogo de espelhos em que o padrão de "análise" rapidamente se convertia em máscara inconsciente de preceito e preconceito (quando, por exemplo, Empson "analisava" Shakespeare como se se tratasse de um Eliot, ou um Wallace Stevens, *avant la lettre*).

Pois bem: essa crítica especular se reproduzia tanto ou mais no plano do conteúdo ideológico. A mensagem moral do alto modernismo, seu "humanismo" enfurecido contra a ciência, o progresso e a democracia, se viu acolhida sem a menor resistência pelo grosso da nova crítica universitária. A escola de Leavis, apóstolo de Eliot e Lawrence, é apenas o exemplo mais ilustre. Em suma: o crítico passou a oficiar beatamente a missa literária segundo o rito modernista. Atacava-se a sociedade, denunciava-se a civilização — mas, nesse mesmo gesto, se *imunizava* a ideologia literária contra todo sério exame crítico.

III

Atualmente, o vampiro domesticado vai muito bem, obrigado. Tendo abandonado a erudição filosófica como base da formação, da pesquisa e do ensino, os departamentos de letras — em cujo seio quase toda a crítica passou a viver — se definem cada vez mais por variedades de "teoria literária" (logicamente, os departamentos não ministram *exclusivamente* teoria literária; o que quero dizer é que seu modo de autolegitimação gira predominantemente em torno dela, *o que não ocorria anteriormente;* a alegação de que na realidade isso também sucedia antes, sob a forma de teoria "inconsciente" ou "ingênua", é um sofisma vão, porque falseia até mesmo a observação empírica do que se passa agora, em contraste com o que acontecia outrora, na média do ensino de letras). Ora, essas diversas formas de teoria literária, além de reduzidas, no espaço latino-americano, a deploráveis cópias-carbono de modelos europeus (pouquíssimos sendo os que, como um Luiz Costa Lima ou um Eduardo Portella, tentam pensar pela própria cabeça), se encontram completamente enfeudadas à mentalidade acrítica e irracionalista do "humanismo" de plantão; e esse humanismo difuso, ao contrário dos seus predecessores desde a Renascença até a Ilustração, que procuraram absorver a ciência e o progresso social, é um humanismo refratário e *excludente:* uma recusa obscurantista

do curso da história e da marcha do conhecimento de tipo objetivo.

É natural que essa crítica, dissolvida em pretensa e pretensiosa "análise", cultive o mito de uma literariedade irreferencial, nascida como que por partenogênese da forma já não só autônoma, porém supostamente autárquica. A coqueluche "estruturalista", o sarampo semiótico trouxeram a esse estado de espírito a chancela de uma pseudojustificação teórica: a idéia de uma literatura metalingüística.

No entanto, a identificação de literariedade e metalinguagem não passa de contra-senso. Contra-senso, para começar, semiológico. Levei dez anos tentando lembrar ao estruturalismo dos pobres e à festiva parlapatice semiótica o óbvio ululante, isto é: que a literatura, feita de signos eminentemente *conotativos,* não nos fala da língua e sim do *mundo,* através da palavra em regime de conotação.

Metalinguagem é todo processo semiótico que tem a linguagem *por objeto;* porém para a literatura, a linguagem não é objeto e sim veículo e matéria-prima. Há, é claro, uma dimensão metalingüística na função poética da linguagem; mas querer reduzir a última à primeira, ou mesmo, como pretende Jakobson, a uma espécie de metáfora sutil da primeira (o famoso "foco na mensagem por ela mesma") não significa apenas encorajar a insularização das letras frente ao mundo real — significa, antes de mais nada, trair a própria natureza profunda da literatura enquanto discurso simbólico.

Hoje em dia, repetir essa argumentação me causa simplesmente tédio. É como se me sentisse rouco mentalmente, certo da quase total inutilidade de uma tentativa de persuasão que, embora sem aspirar à originalidade, vai de tal modo de encontro à prática dominante da crítica universitária e aos seus *vested interests,* que só pode cair em ouvidos moucos; moucos, ou demasiado poucos. Reconheço, aliás, que, quando comecei (na *Revue d'Esthétique* e no seminário de antropologia do Collège de France) a denunciar a ilusão metalingüística, eu ingenuamente ainda não ligava a superstição da

literariedade à sua verdadeira função ideológica: a de discurso legitimador do "clero" humanístico-universitário. Não percebia, àquela altura, que o contra-senso sobre a literatura não era gratuito, mas sim uma obstinada mitologia mantida — precisamente — por uma *perversão originária da função da crítica.*

No fundo dessa perversão, deparamos com o abandono da independência mediadora da crítica. Pois nem há dúvida: à descabida apoteose da autarquia do literário correspondeu uma discreta mas eficientíssima liquidação da autonomia do pensamento crítico em face da ideologia do literário. A despeito de toda a fanfarra e prosápia sobre o seu direito ao "autotelismo", a verdade é que a crítica deixou de julgar o espírito das obras modernas (e sobretudo as modernísimas): o vampiro se tornou submisso e reverente. Deixou, para começar, de pedir quaisquer contas à visão do mundo, não obstante muitas vezes ultra-arbitrária, das estéticas do alto modernismo. Enquanto, na literatura, se instalava a "idade da suspeita", no dito oracular de Nathalie Sarraute, a crítica passou a suspeitar *cada vez menos* da literatura... e a dirigir docilmente suas suspeitas, para não falar de suas fobias, para onde quer que a gnose modernista o indicasse, em sua ira sagrada contra o "filistinismo" do mundo moderno.

Paradoxalmente, como não escapou à argúcia de Sérgio Buarque de Holanda (op. cit.), durante algum tempo, os próprios adversários do irracionalismo humanista que jogava o modernismo contra a modernidade e erigia a literatura em solipsismo cultural contribuíram para o desastre. O neopositivismo, em particular, ao empurrar a semântica literária para o terreno — partilhado pela metafísica — do "sem sentido", indiretamente dava razão aos que procuravam desqualificar como impróprio ou ilícito todo esforço de cobrar alguma racionalidade à palavra poética (mesmo sem subordinar essa racionalidade àquela, de cunho estritamente lógico-empírico, que tende a prevalecer na prática científica). Resultado: o cientificismo neopositivista (quem diria!) acabava reforçando a mística da arte pela arte — e com ela, a falácia da

irreferencialidade mundana e irresponsabilidade cognitiva da produção estética, inclusive ou principalmente literária.

Desde que, porém, a gloriosa mente gálica, exorcizando, pela voz das sibilas de Saint-Germain-des-Près, os últimos vestígios da "repressiva" racionalidade cartesiana, passou a tripudiar com soberbo desprezo sobre o cadáver da influência neopositivista, nenhum crítico prafrentex vassalo da linha do Sena (e em Pindorama, noventa por cento deles o são — por isso é que é um alívio ler Roberto Schwarz, Walnice Galvão, Davi Arrigucci ou Flávio Loureiro Chaves) perderia um só minuto com esse *nihil obstat* neopositivista. Ao contrário: agora, é a fantasia literária que, passando à ofensiva, legitima olimpicamente a imaginação filosófica. Quando Derrida desfere seu abstruso panegírico das "mitologias brancas", ou o finado Barthes iguala pensadores e escritores na festiva condição de "logotetas" ("instauradores de discurso": aqueles que "põem" [thesein] o logos), está visto que a literatura, declarada "irrealização do mundo", não precisa pedir licença a nenhuma razão crítica para florescer e dominar. Talvez — ai de nós — mais dominar que florescer. Dominar os miolos de algodão dos profissionais do "humanismo" irracional, que se sentem compelidos a assumir ares de sacerdotes do Espírito ou da Vida em protesto contra "o nosso mundo satânico" (Adorno *dixit*).

E há, naturalmente, os lacanetas; mas a estes, por esta vez, deixarei caridosamente em paz, bastando assinalar que até hoje nem o Mestre nem nenhum dos seus discípulos, que possuem o raro talento de ser a um só tempo lúgubres e impagáveis (os lacanianos são os Buster Keaton involuntários da hermenêutica) na sua crônica e pomposa esterilidade, sequer começaram a tomar conhecimento das múltiplas sérias objeções epistemológicas que pesam — e como! — contra a *ars interpretandi* do freudismo (para apenas um brevíssimo sumário, ver meu livro *O Elixir do Apocalipse*).

Não importa: como lacanismo ou "desconstrução", como ontem com o pseudo-estruturalismo e a acrobática semi-

ótica, estamos sempre diante de uma "pestilência metodológica" (Max Weber) — e de uma autêntica pedantocracia, em cujas mãos a função da crítica se converte na grotesca liturgia de um tipo de atividade cada vez mais longe do real e da... própria literatura. Da própria literatura, porque, como sabemos, malgrado a contínua estridência a propósito de textualidade, intertextualidade *et caterva,* nunca se leu tão pouco — tão raso — e tão mal. O vampiro domesticado é também um vampiro incompetente, um péssimo sugador do texto — prefere projetar nele, *ad nauseam,* os esqueminhas da teoria e do método, com a bênção paternalista dos logotetas afagados em sua vaidade. Conforme ninguém menos que Lévi-Strauss advertiu desde o início dessa patologia intelectual, o vampiro virou *ventríloquo:* em vez de dar palavra à obra, tagarela sobre literariedade, "escritura" ou "forclusão" — e o texto que se dane, ou aprenda a servir de mero pretexto.

IV

Cresce o número dos que pensam que essa situação se deve, em larga medida, a uma degeneração das próprias letras. Se o texto vira, com tanta facilidade, mero pretexto, é por lhe faltar aquele vigor e personalidade que as obras modernistas ainda exibiam, porém as neo ou pós-modernas — alega-se — só muito raramente demonstram. Em suma, o vampiro crítico desanda porque a literatura anda anêmica. Pessoalmente, sem negar que, em conjunto, as letras pós-modernas não são tão sangüíneas quanto a fase modernista (em grande parte, por conterem um notável peso morto, que é o vultoso contingente de epígonos neomodernos), resisto a subscrever essa tese. Em todo caso, a saúde da literatura me parece ir muito melhor que a da crítica. Às vezes tendo a crer que o problema da criatividade literária, em nossos dias, é menos de exaustão que de *deslocamento.* O horizonte da melhor prosa narrativa, por exemplo, foi dominado nos anos setenta pelo soberbo memorialismo de Pedro Nava, e agora

promete algo análogo com os livros de Gabeira: em ambos os casos, o "quente" aconteceu fora da categoria ficcional.

É verdade que num ponto estratégico parece estar havendo uma sub-reptícia usurpação da literatura: a função de "profeta" do escritor, hoje nas mãos do filósofo-paracleto (assim Nikolai Hartmann, com grande desprezo, chamava Heidegger; e nós poderíamos aplicar o mesmo apodo ao heideggeriano marxofreudizado que se chamou Marcuse, ou ao sub-Heidegger que se chama Derrida) ou do guru de ciências humanas, demasiado humanas... Já existem espíritos críticos atentos a esse espúrio "ôte-toi de là que je m'y mette" com que o humanismo-saber (?) vem se abancando no lugar do exausto profetismo literário: Marc Fumaroli, o erudito historiador da retórica e da arte literária de *L'Âge de l'Éloquence* (e um dos poucos estudiosos a levar a sério a plena *historicidade* do conceito de literatura) dedicou recentemente ao tema um belo apólogo, "La leçon des ténèbres" (*Commentaire,* nº 8). De meu lado, paralelamente a essa rememoração "arqueológica", creio altamente necessário radicalizar esse tipo de interrogação em outro sentido, menos neobarroco e mais neo-iluminista, e pedir contas ao próprio mito do profetismo literário; a essa tarefa é que consagro a abertura d'*As idéias e as formas.*

Mas voltemos à miséria da crítica escolástica. Segundo John Bailey, fino crítico, saudavelmente "antiquado", de Oxford, completamente desconhecido no Quartier Latin, a estranha "decolagem" da crítica universitária rumo à arbitrariedade parece radicar na situação peculiar vivida pelo magistério literário. Ao passo que os cientistas, os economistas, os historiadores e até os filósofos *"criam" coletivamente o que expõem,* e nesse sentido "possuem" seu assunto respectivo, os professores de letras, não. Daí, diz Bailey, o inventarem... Entretanto, os sábios críticos-filólogos, os Spitzer e Auerbach, tampouco "criavam" o seu assunto — mas nem por isso o inventavam. Além disso, não eram intelectualmente esquizofrênicos: não proclamavam, por um lado, a magnífica soberania da crítica (qual teoria literária) para, de outro, atuar

como simples estafetas da visão-de-mundo dos *literati* da contracultura modernista, em vez de se constituírem em instância mediadora entre as letras e a sociedade.

Frisemos esse ponto, que é crucial: a nova crítica é exímia inventora de "discursos", *mas não, no essencial, de ideologia.* Em matéria de ideologia, farta-se de repetir, de maneira arquicansativa, o discutibilíssimo credo da velha gnose "decadente" e modernista, sublevada contra o trinômio da história moderna: sociedade industrial, ciência, liberal-democracia. Isso é o que faz de Derrida um mero epígono neo-romântico, um pálido eco da *misologia* surreal-simbolista, um gasto avatar da Cabala — com a única diferença (pois nem Heidegger nem a teologia negativa existiram em vão) de que ele põe a metafísica do nome, o mito da língua adâmica, de cabeça para baixo, e assim procura o êxtase do Ser, perdão, da Escrita, fora do horizonte do ente, perdão, da Voz. Mas o ar de *déjà vu* da gramatologia — ou dessa outra heideggerianice, o lacanismo — é inconfundível. Se isso não é evidente para a maioria dos seus devotos entre o professorado literário, é porque o professorado literário continua vastamente iletrado em filosofia — e por isso mesmo se deslumbra tão facilmente com filosofemas derivativos e requentados.

Tocamos aqui no aspecto mais deplorável da disfuncionalização da crítica por eflúvios escolásticos. Por trás do fetichismo do Método e da divinização do guru, por trás, mais geralmente, da estéril macaqueação de macetes metodológicos, lavra uma enorme e insegura ignorância, bem maldisfarçada de arrogância. Se o emprego dos métodos e teorias dos *thésards* de 1970 ou 1980 é, como José Dias em *Dom Casmurro,* tão servil quanto formal, é porque o seu rígido escolasticismo lhes serve de asilo da inciência e, pasmosa situação, até de analfabetismo literário, de falta pura e simples de uma cultura literária digna desse nome. Semelhante situação é muito mais grave em países como o nosso, onde a cultura literária de moldes tradicionais era incomparavelmente mais tênue do que em outras, bem mais lidas classes médias (não é por acaso que na área anglo-saxônica subsistem várias agências efetivas

de mediação crítica — o *Times Literary Supplement*, por exemplo, completará oitenta anos no ano que vem). Tão certo é termos, no Brasil, realizado a proeza de conservar vastas doses de elitismo no plano social ao mesmo tempo em que assassinávamos vários padrões de elite lá onde eles são, e serão sempre, indispensáveis — no plano da formação intelectual. O resultado é uma pujança ainda maior, entre nós, desse estupor, esse abantesma diplomado: o doutor em letras que a rigor não sabe ler, não sabe escrever e mal entende o que transcreve. Somente uma aguerrida internacional das exceções (que felizmente as há) poderá impedir que nossa época, na história da crítica ocidental, seja conhecida como a Grande Invasão da Estranha Raça dos Hermeneutas Apedeutas. Tudo se passa como se a "Ibansk" dos romances de Zinoviev — o sinistro paraíso da mediocridade incompetente e conformista — tivesse encontrado seu equivalente intelectual no microcosmo de uma crítica seqüestrada por uma patética variante daquela espécie ridicularizada por Nietzsche — "o filistino da cultura": o *inculto* filistino da cultura... Mas o vento ainda pode mudar. A crítica, magistério alienado, ainda pode voltar a ser magistratura humana e racional.

Fevereiro de 1981

A VOLTA DO POEMA

Na história qualitativa da poesia brasileira, talvez o fim da década de setenta fique assinalado pela ameaça de um retorno do *poema*. Poema há de ser entendido aqui não no sentido genérico, mas no de texto lírico longo, ou tendente a longo, pelo seu desenvolvimento narrativo e/ou propensão meditativa e reflexiva. Poema como descendente formal da velha épica.

A moderna tradição, a tradição pós-clássica, do poema possui mais de uma variante. Os românticos tinham por costume confiar ao poema tanto o seu lirismo mais introspectivo e confessional, como no vasto *Prelúdio* de Wordsworth (1850) quanto os dois pólos do seu verso narrativo: o idealista (Keats: *Hyperion,* 1820) e o satírico, tipificado nas antiépicas de Byron (*Dom Juan,* 1824), Púchkin (*Eugênio Oniéguin,* 1833) ou Heine (*Atta Troll,* 1847). Na poesia pós-romântica, a linha confessional-reflexiva perdura com Whitman (*Leaves of Grass,* 1855-92); a mais puramente meditativa, no *In Memoriam* de Tennyson (1850); a filosófico-narrativa, em *The Ring and the Book* de Browning (1869) e, sobretudo, na *Légende des siècles* (1859-83) de Victor Hugo.

O século XX praticou o poema whitmaniano, ainda que em escala muito menor, como nas influentes "Ode marítima" ou a "Tabacaria" de Álvaro de Campos, aliás Fernando Pessoa. A meditação lírica refloresceu no *Cântico* (1928-50) de Jorge Guillén, na *Razón de Amor* (1936) de Salinas (e agora mesmo, no *Incêndio dos aspectos,* desse grande poeta português que se chama Antonio Ramos Rosa); e a narração em

verso de fundo reflexivo produziu uma obra-prima com *Os doze* (1918), a resposta poética de Alexandre Blok à Revolução Russa. Mas o Novecentos veria ressurgir com vigor ainda maior outra variante poemática: a do poema de *persona,* refinado por Valéry, Yeats, Pound, Eliot, Montale, Williams, Berryman. O *poema sem herói* de Ana Akhmátova, a maior poetisa do século, é uma narração com *personae.* Certa lírica moderna de inspiração órfica se entregou ao poema; no Brasil, foi esse o caso da *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima. Porém a poesia de talhe profano tampouco o desprezaria: as *Leaves of Grass* do nosso tempo são o "*poème-fleuve*" de William Carlos Williams, *Paterson* (1948-55). Entre nós, temos a crucial "Meditação sobre o Tietê" de Mário de Andrade e os excelentes poemas-mirins de Drummond: "O mito", "Os bens e o sangue", "A mesa", "A máquina do mundo", "A palavra e a terra", sem falar no esplêndido monólogo dramático "O caso do vestido".

Conforme o indicam esses últimos exemplos, não é fácil delimitar a fronteira do poema. O classicismo altamente romantizado de Hölderlin fez de algumas de suas grandes elegias ("O arquipélago", "O pão e o vinho") e de seus últimos hinos ("O Reno", "O Único", "Patmos") verdadeiros poemas comprimidos — poderosos escorços de poema. Muitos poemas longos, como *Leaves of Grass* ou *La Légende des Siècles,* são estruturas globais bastante frouxas, embora repassadas por uma idéia una e coerente; em compensação, existem livros de poesia que atuam *poematicamente* sem, no entanto, serem poemas do ponto de vista formal. Podemos considerar as *Elegias de Duíno* um poema, apesar de compostas de dez peças com cerca de apenas três páginas cada uma, porque nelas Rilke oferece não só uma unidade de estilo, mas também de tema e de mensagem. Por outro lado, se o poema absolutamente não resume o valor poético, sem ele, a poesia fica sem dúvida menos rica — como que amputada de seu maior alcance expressivo e sua antiga dignidade intelectual. Leopardi e Nerval, Baudelaire, Carducci e Mallarmé, Cruz e Sousa e Manuel Bandeira, Trakl, Kaváfis, Pavese e Celan fo-

ram grandes líricos não-poemáticos; mas uma excessiva penúria de poemas parece favorecer o empobrecimento intelectual do verso. Por isso, a poesia necessita do poder de poema. Boa parte, por exemplo, da superficialidade do nosso prolífico parnasianismo (e do modernismo hispânico, seu contemporâneo) se deve ao fracasso geral das suas tentativas de ultrapassar a órbita do soneto: nem toda a opulência dos quatorze versos supria a falta do registro mais amplo de emoção e pensamento. Nossos melhores poemas entre o classicismo e o modernismo ficaram anteriores ou estranhos ao longo império do Parnaso: o *I-Juca Pirama* de Gonçalves Dias (uma das realizações mais perfeitas do verso em português); *O navio negreiro;* dois mini-poemas que são duas jóias em "terza rima", "Última jornada" de Machado de Assis e o "Triunfo" de José Albano; e, naturalmente, "As cismas do destino" de Augusto dos Anjos.

Já nossa poesia pós-modernista repetiria, em larga medida, essa contração antipoemática do verso parnasiano. É certo que nosso maior poeta pós-moderno, João Cabral, praticou com mão de mestre a arte maior do poema. A maioria, porém, de seus coetâneos e imediatos sucessores não o seguiram nesse rumo. Uma das ortodoxias tácitas da poesia de vanguarda, a partir do meio dos anos cinqüenta, foi o lançamento de um tabu neo-imagista contra o poema longo. Tabu tão forte, que somente Mario Chamie — nosso maior exemplo de consistência poética desde João Cabral — viria desafiá-lo, de *Lavra lavra* (1962) a *Planoplenário* (1974). A ojeriza da vanguarda-processo ao texto sedimentado, a migração tropicalista para a letra da canção, a faquiresca dieta imposta pela poesia dita marginal à linguagem e à extensão de seus escritos, tudo parecia contribuir para um novo e duradouro exílio do poema.

Até que, em 1975, em Buenos Aires, Ferreira Gullar compôs seu *Poema sujo.* Seu primeiro valor — não muito diverso, na essência, do projeto da literatura marginal — derivava da sua poética deliberadamente *impura.* Modernistas como Manuel Bandeira haviam preconizado a poesia com "a

marca suja da vida"; mas aí se tratava das ocasionais manchas de lama no brim branco da existência arrumada — uma espécie de sordidez *circunstancial,* aceita pelo poeta em nome do compromisso da honestidade de sua arte. A poética suja de Gullar quer ir além: sem nenhuma especialização barata no sórdido, é menos ocasionalista, mais intrinsecamente impura — suja, porque o poeta, como bom pós-moderno, não conhece mais ilhas de pureza na impura, embora não necessariamente espúria, realidade da sua situação.

Em *Dentro da noite veloz,* o livro anterior ao *Poema sujo,* Gullar recusara terminantemente, sarcasticamente, os últimos resíduos de neutralismo estético: *O poema, senhores, / não fede / nem cheira,* ironizava ele. Na realidade, essa atitude datava desde *A luta corporal* (1954), e em particular da flama ética, conquanto despida de dogmas eticistas, que pulsava por quase toda a poesia de conquista crítica do quotidiano em *O vil metal* (1960). Juntos, esses dois livros representavam uma robusta alternativa "profana" à poética mágico-mítica, filha de Pound e Jorge de Lima, de outro poeta marcante nascido em 1930, Mário Faustino (*O homem e sua hora,* 1955). Também significavam uma alternativa resolutamente pós-moderna, desestetizante, em relação ao *Triunfo das águas* (publ. em 1968), o rico poema-colagem de cunho eliotiano do pernambucano César Leal — até aqui nosso poeta mais preocupado com a teoria do poema. E desde ambos os volumes, Gullar se dera à obsessão do *corpo.* Seu psicossomatismo lírico chegará a fazer escola, conforme se vê nas reprises criadoras de Mauro Gama e Armando Freitas Filho.

Uma das originalidades do *Poema sujo* consiste precisamente na conjugação dessa fixação carnal com a insistência em cantar o corpo da cidade: da bela, pobre e úmida São Luís, berço de Gullar. O realismo "criatural" de Gullar, seu apego à dolorosa finitude das pessoas e coisas, emprestam a vários momentos de seu poema um tom único de abrupta humanidade. Ferreira Gullar é um François Villon participante — um César Vallejo brasileiro — e sem dúvida é a pungência da sua rouca melodia, a sua surpreendente capacidade de lirici-

zar, sem nunca "estetizar", o chulo e o banal, que lhe permite evitar a erva daninha da literatura engajada — o clichê ideológico. Se não se pode dizer que o prosaísmo esteja de todo ausente dessas páginas, várias das quais não chegaram propriamente a uma solução rítmica adequada, vibra no conjunto uma virtude quase respiratória, uma "direiteza" visceral, lembrando aqui e ali a grande voz russa de Joseph Brodsky.

Como em todo poema longo que se preza, há trechos antológicos. Eu recomendaria aquele em que se descreve a noite, uma noite primeiro física, primordial —

porque de noite
todos os fatos são pardos
e a natureza fecha
os olhos coloridos
guarda seus bichos
entre as pernas, põe as aves dentro dos frutos
e imobiliza todas as águas
embora fique urinando
escondido
em vários pontos da quinta
tão suave que quase ninguém ouve sob as folhas de tajá

... mas logo convertida numa noturnidade social, na noite pobre dos mangues da Baixinha —

uma noite metida na outra
como a língua na boca
eu diria
como uma gaveta de armário
metida no armário (mas
embaixo: o membro na vagina
ou como roupas pretas
sem uso dentro da gaveta
ou como uma coisa suja
(uma culpa)
dentro de uma pessoa
enfim como
uma gaveta de lama
dentro de um armário de lama,
assim

talvez fosse a noite na Baixinha
princesa negra e coroada
apodrecendo nos mangues

Passou por esses versos a lição cabralina das definições progressivas, a golpes de símiles imprevistos. Mas o conjunto não poderia ser mais característico: é a idiossincrasia do tom gullariano, o menos beletrista dos estilos maranhenses, orquestrando água e memória na evocação de sua cidade natal. Em vez do fácil clamor dos protestos genéricos, a consciência social de Gullar prefere dar a palavra às coisas, ao seu contido e compungido senso de *lacrimae rerum*. Um poeta participante que recusa tanto o *slogan* quanto a poesia digestiva, e destila com minúcia o sentido humano de suas lembranças: esta sim, é a poesia que merece o nome de concreta. O maior elogio desse *Poema sujo* seria dizer que ele realiza a promessa do jovem poeta que escrevera

... e obrigo o tempo a ser verdade.

Nos termos do nosso esboço de zoologia do poema, o *Poema sujo* é um animal wordsworthiano: um espécime biográfico-reflexivo. Seu mergulho na memória de uma juventude e uma cidade o contrapõe nitidamente ao biografismo de mera moldura do muito mais conciso poema de Affonso Romano de Sant'Anna *Que país é este?* (1980). Affonso Romano havia explorado o poema de cem páginas pouco antes, em *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas* (1978). *A grande fala* é um divisor de águas em sua obra. Por um lado, rompe com cartilhas vanguardistas a que o autor obedecera nos anos sessenta; por outro lado, mantém hábitos poéticos, como o incesto intertextual, que não deixavam de turvar a personalidade de sua expressão, dando a muitos de seus versos uma sofisticação mais mecânica que orgânica (*Poesia sobre poesia,* 1975).

Porém vários dos poemas que acompanham o poema-título no volume *Que país é este?* comprovam uma nova fluência, de grande agilidade irônica e satírica. Se há momentos do bem feito mas fácil (na erótica de "As belas feras", p. ex.),

predomina um uso imediatamente vigoroso e humorístico da estrofe, algo assim como um cruzamento do jovem Auden com o ex-jovem Enzensberger: poesia cáustica, mas *sans rancune,* instrumento lépido no comentário crítico dos nossos mitos e ritos. Se o poematismo de Gullar é de linhagem wordsworthiana, o de Affonso é de estirpe claramente byroniana.

No todo, uma coisa alvissareira — a redescoberta do verso, o versejar sem complexo (e que se dane a beata pudicícia da vanguarda) da linha melódica, com ou sem estrofe e rima. Às vezes, o metro é regular; outras, refina esse tipo de versículo partido que o Pound dos *Cantos* consagrou, mas que Affonso soube tornar bem seu. Afinal, versículo por versículo, a fonte ainda é a bíblica, e à Bíblia pisca o olho, volta e meia, esse Romano sem o ser na fé, pois ele nasceu (ó predestinação herética...) no protestantismo mineiro. No flexível quase felino desse verso/versículo é que repousa a eloqüência de Affonso. E penso que aí está a contribuição mais sua ao bem-vindo regresso do *poema:* numa nova *retórica* da denúncia —

> *Este é um país de síndicos em geral,*
> *este é um país de cínicos em geral,*
> *este é um país de civis e generais.*
> .....
> .....
> *Minha geração se fez de lições mal-aprendidas*
> *— e classes despreparadas.*

Em meio à paranomásia (síndico/cínico) do sarcasmo, ao trocadilho (lições/classes) do protesto, uma certeza: estamos a mil léguas da mal disfarçada pungência de Gullar. "Eu escrevo o desajuste", diz Affonso — mas sua escrita não o mima; antes elege uma sutil reformalização da poesia, na cara do desalinho de rigor do puritanismo marginal. Não serei eu, faminto da quase extinta ciência do verso, quem se insurgirá contra esse novo surto poético. Até porque ando cada vez mais farto dos ascetismos de todo gênero, para não falar das

penúrias estéticas que se fazem passar por virtuosas probidades, inspiradas do mais hirsuto miserabilismo verbal. Pouco importa que essa pequena, precária renascença se faça ou não acompanhar, nas mãos do ensaísmo de Affonso, pelo alarido da ideologia da contracultura, e em especial desse culto da carnavalização que, *mea culpa,* ajudei a nascer, em 1972, nas páginas ingênuas de *Saudades do carnaval* (a ideologia da pancarnavalização pretende brincar de terça-feira gorda da brasilidade profunda; mas não passa da quarta-feira de cinzas do conhecimento sociológico). Mas com ou sem carnavais, e ideologias à parte, o fato é que textos tão diferentes quanto o *Poema sujo* e *Que país é este?* nos forçam a medir nossa carência da poesia como arte verbal e, dentro dela, nossa justa nostalgia do poema.

1980.

GOETHE E A TRADIÇÃO MODERNA

I

Pouco após a guerra, Karl Jaspers observou que, depois dos traumas e angústias do nosso século, facilmente nos voltávamos para a Bíblia, o drama grego ou Shakespeare — mas não para Goethe (1749-1832), que T. S. Eliot, por sua vez, achava muito menos "convincente" do que Dante... Será que o filósofo existencialista e o poeta moderno ainda têm razão? Terá a voz de Goethe, calada há cento e cinqüenta anos, deixado de nos falar de perto, petrificada numa mensagem de museu, histórica, mas não mais formativa? Se isso ocorresse seria, no mínimo, irônico; pois Goethe esposou, mais que ninguém, durante muito tempo, o próprio curso vivo da literatura ocidental: do pré-romantismo ao primeiro classicismo rigorosamente "moderno", isto é, pós-barroco e pós-augusteu; muito diverso, por exemplo, do clássico em Racine ou do clássico em Pope. Com esse classicismo, Goethe abriu as portas da "tradição moderna", que data da idéia romântica e de seus antecedentes imediatos, pré-revolucionários mas já pós-iluministas — e dessa tradição ainda estamos profundamente impregnados.

Em 1771, em Estrasburgo — cidade francesa cercada de campo alemão — Goethe encontra Herder e adere ao ataque pré-romântico contra a etiqueta estética do rococó. Poesia popular e passado nacional, eis o lema do primitivismo herderiano. Mas no subseqüente movimento Sturm und Drang (Tempestade e Impulso), o elemento *titânico* veio, principalmente, de Goethe. Otto Maria Carpeaux gostava de caracte-

rizar os Stürmer como pequeno-burgueses revoltados, sublevados contra a mansuetude dos vigários e notários na Alemanha despótica e atrasada do fim do século XVIII. Literatura de estudantes e preceptores rebeldes, Geniezeit ("era do gênio") numa época em que a noção de gênio não significava necessariamente o intelecto superior, mas antes o contrário de "gosto" — a capacidade de criar beleza sem obediência às regras clássicas. Contudo, quem "titanizou" essa poética "genial" foi precisamente um filho da burguesia abastada, Goethe, o cantor das almas em fogo nos seus "Hinos do viandante" ou no fragmento de drama *Prometeu* (1773). No mesmo ano, a conselho de Herder, ele escreveu o primeiro drama shakespeariano alemão, a prosa de *Götz von Berlichingen.* Götz, cavaleiro do direito natural e líder popular em luta contra um bispo corrupto, é um "Kraftkerl", um herói ativo típico — um "titã". Sua contrapartida sentimental virá um ano depois, com o rebelde suicida *Werther,* o primeiro *best-seller* absoluto do romance epistolar.

Shakespeare, Richardson, Rousseau: tais foram os modelos que afastaram o jovem "pagão", que se considerava um libertino (Weltkind) desde os vinte e poucos, dos seus começos anacreônticos, ainda próximos do rococó de Wieland — o qual, não obstante, fora o tradutor (em prosa) do grande elisabetano. De Herder ele receberia os componentes filosóficos da nova literatura: a legitimação da individualidade na monadologia de Leibniz; a poética "platônica" da "forma interior" de Shaftesbury, prelúdio ao conceito oitocentista de imaginação criadora; e, sobretudo, o tema do *orgânico,* da história e das obras como organismos vivos e evolutivos, cerne do pensamento herderiano e ponte importantíssima para as duas estéticas germânicas de 1800: a do classicismo de Weimar, com Goethe e Schiller, e a sua rival, a *Romantik* de Iena.

Ao teorizar (nas páginas autobiográficas de *Poesia e verdade*) o estofo do seu pré-romantismo, Goethe cunhou o conceito de "demonismo". O "dämonisch" denota o impulso irracional irresistível, a cega confiança no instinto determinante do destino humano dos Prometeus, Faustos e Egmonts

(nas *Conversações* com seu fiel secretário Eckermann, Goethe estenderá esse conceito a Frederico o Grande, Napoleão e Byron). Quase toda a década inicial do período weimariano (1775-86), sob a influência algo castradora de Charlotte von Stein, seria consagrada à domesticação do demonismo — paralelo interior da conversão do jovem Goethe de boêmio em burocrata, ministro do minúsculo estado de seu amigo, o duque Carlos Augusto de Saxe-Weimar. A lírica de Goethe não cessou de se enriquecer, já que pertencem a essa fase tanto os cantos noturnos do viandante, onde o vocabulário da mística pietista é posto a serviço de um pathos "pagão", o sentimento do ritmo da alma em íntima comunhão com a natureza, quanto várias memoráveis baladas, como "O rei de Tule" ou "O aprendiz de feiticeiro". Mas o tom é dado pelos hinos "Limites do humano" e "O divino": Goethe aspira expressamente à moralização da liberdade anárquica dos Stürmer.

A famosa viagem à Itália (1786-88) parece ter sido, nesse desenvolvimento, uma verdadeira catarse. Goethe fez da Antigüidade e do Mediterrâneo símbolos de afirmação sensual. Na Alemanha setecentista até Winckelmann e Goethe o antigo estivera sob forte suspeita. Os racionalistas leibnizianos da escola de Wolf rejeitavam a Antigüidade em nome do progresso; os pietistas faziam o mesmo em nome da moral. Mas para Goethe, o encontro da sensualidade mediterrânea equilibrou o preço psicológico da renúncia ao titanismo juvenil. Por isso os dramas em prosa escritos durante e logo após o quase biênio italiano, *Egmont* e *Torquato Tasso,* são protagonizados por "titãs", ativos ou frustrados; Egmont é um filho espiritual de Götz, assim como o Tasso o será de Werther.

No bojo da catarse italiana veio o fruto mais perfeito da classicização do espírito goethiano: a *Ifigênia em Táuris* (1787). Falsa tragédia, tragédia que termina bem, a peça celebra a vitória da eticidade humana sobre a barbárie divina. É o triunfo do humanismo iluminista, a educação dos deuses pelo senso humanitário da modernidade. Ifigênia, serenamente superior aos numes da vingança, implora aos deuses:

"Rettet mich/Und rettet euer Bild in meiner Seele!" (Salvai-me/E salvai vossa imagem em minh'alma! IV, 5). Como bem viu Hegel (em sua *Estética*), trata-se de uma apoteose da emancipação do homem por meio de uma religiosidade que se moraliza ao se subjetivizar, ao converter-se — prefigurando a ética de Kant — em norma espontânea da consciência ética. Ironicamente, essa obra-prima do classicismo educativo regressa à cartilha francesa do barroco classicista: do ângulo formal, *Ifigênia* é um paradigma de tragédia raciniana. Longa havia sido a distância percorrida desde a "genialidade" anômica dos Stürmer.

II

Os anos de colaboração com Schiller (1794-1805) desenvolverão a filosofia do classicismo de Weimar: um humanismo autônomo, nascido em pleno eclipse da religiosidade tradicional (e num significativo flerte com a paidéia maçônica, em que Goethe, como Mozart, chegaria a ingressar, na flor dos trinta anos). Em torno da palavra-chave desse humanismo classicizante — Bildung, a educação como formação — gira o romance *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796). Os *Lehrjahre* caminham do pitoresco para a ética social. No ponto de partida, a vida boêmia, tecida de desajuste e nostalgia. É o tema de Mignon e o harpista, que fascinará a mente romântica (Gonçalves Dias fará da conhecida canção de Mignon — *Kennst du das Land/Wo die Zitronen blühen/Kennst du...* — a epígrafe do hino nacional da saudade brasileira, a "Canção do Exílio").

No ponto de chegada, o universo da revolução econômica comandada pela burguesia. O otimismo de Lotário, a têmpera mais lúcida e empreendedora do romance, não tem tempo para o visionarismo inativo; ele sabe que "a América é aqui". No enterro de Mignon, esses heróis positivos proferirão uma censura prévia do romantismo em gestação: "Fujam da noite! O dia, a alegria e a duração são a porção dos vivos." Natural que Novalis sentisse uma profunda repugnân-

cia por semelhante elogio da "prosa da vida". Assim o Bildungsroman destilou em conduta a velha fotofilia da Ilustração — e Goethe chegou como Aufklärer ao limiar do novo século burguês.

Segundo a sabedoria da Sociedade da Torre, a "maçonaria" dos *Lehrjahre,* é a humanidade, não o indivíduo, que é infinita em suas faculdades. A felicidade não reside na solidão do indivíduo de exceção, e sim na descoberta da vocação de cada um. Não falta quem leia nisso uma crítica de Goethe, no entanto o último *uomo universale,* ao ideal humboldtiano da Bildung enquanto autoformação da personalidade "completa". Em todo caso, à época da redação definitiva da primeira parte do *Fausto* (1808), Goethe se recusou à egolatria romântica. Seu *Fausto* reafirma o impulso prometéico e a mística "telúrica" da natureza, numa dialética moral análoga à que, no mesmo ano, no diálogo em verso *Pandora,* contrapõe ao ativo Prometeu o contemplativo Epimeteu. O *Fausto* é menos o panegírico unilateral do indivíduo prometéico do que o poema da *palingênese:* o drama da metamorfose e renascimento da alma.

A métrica moral do classicismo se mostraria bem duradoura. Ela domina os dois grandes textos narrativos da velhice, esses dois romances da renúncia que são *As afinidades eletivas* (1809), a cujo propósito Walter Benjamin se insurgiu contra o biografismo das interpretações de Gundolf, e os *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (1821, ampliado em 29). Menos centrados no desenvolvimento do protagonista que no da sociedade, os *Wanderjahre* entronizam a ética social goethiana. Esta é, como nota Jarno, um dos ex-boêmios do livro, uma moral da orquestra, baseada na submissão da individualidade à harmonia do conjunto social. Goethe poderia ter composto o *script* da *Prova di Orchestra* de Fellini... O subtítulo do romance bem o diz: "... Wilhelm Meister, ou os renunciantes". "Faze de ti um órgão", preceitua Goethe, todo entregue à ética, bem luterana, da vocação. O *Meister* ecoa a resposta de Sócrates a Trasímaco (*República,* 1. I): a justiça repousa no altruísmo do artesão, que respeita o objeto

do seu agir. Respeito é, aliás, o eixo filosófico da "província pedagógica" dos *Wanderjahre,* espécie de prolongamento da Sociedade da Torre, onde o ensino principal inculca a doutrina das três reverências: o respeito pelo que nos é superior, tal como revelado por pais e mestres; pelo que está "embaixo" de nós — a natureza; e pelo que é igual a nós: os outros indivíduos e a cultura ambiente. E Goethe emoldura tudo isso num quadro social bem mais conservador do que o do antitradicionalismo utilitarista de Lotário, nos *Lehrjahre.* Pronuncia-se pelas guildas e a indústria doméstica; condena Bentham e a democracia; exalta a Santa Aliança... Admite a liberdade de pesquisa na ciência, do mesmo modo que a "carreira aberta aos talentos" na escala social; mas não esquece de colocar a autoridade do estado fora da jurisdição do espírito crítico. Ao todo, sua utopia conservadora parece bastante regressiva quando comparada ao estado jurídico autoritário mas bem mais moderno propugnado por Hegel, também em 1821, na *Filosofia do Direito.* Entre o ideal goethiano e o hegeliano de Restauração, só há um ponto em comum, que é a esperança de uma plena reconciliação entre a burguesia e o princípio dinástico — o próprio tema do drama de Goethe *A filha natural* (1802).

III

A última lírica de Goethe começa com o riquíssimo *Divã Ocidental-Oriental* (1819), escrito cinco anos antes, na euforia da paz trazida pela queda de Napoleão. As oitavas "órficas" de "Urworte" (1817) poetizam os filosofemas mais existenciais do goethianismo: dáimon, tyche ou o acaso, eros, ananke, elpis ou a esperança... Em 1810, sai a suma do naturalista Goethe: a célebre *Doutrina das cores.* Esse manifesto antinewtoniano põe o humanismo goethiano na fronteira entre o humanismo *inclusivo* da Alta Renascença e da Ilustração e o discutibilíssimo humanismo anticiência do romantismo para cá. O vitalismo antropomórfico de Goethe nasceu sob um signo anacrônico. Menos de um decênio após a pu-

blicação da *Farbenlehre,* o vitalismo seria desmoralizado pela síntese da uréia por Wöhler, que entregou o futuro da biologia à tesé mecanicista.

Não é difícil encontrar a marca da fantasia vitalista no segundo *Fausto,* no destino patético do Homunculus, um ser biônico, mas altamente inviável... Melhor futuro, na história do pensamento científico, teria outra posição de Goethe: o evolucionismo, que ele intuiu contra Lineu e Cuvier. Mas Goethe tomou partido entre os dois credos geológicos do tempo: o netunismo, que afirmava o caráter lento e gradual da evolução da Terra, e o plutonismo, que a considerava um processo explosivo, mais revolução que evolução. O poeta ficou com os netunistas como Abraham Werner, o sábio de Freiburg (e personagem do romance incompleto de Novalis, *Os discípulos de Saís*); e contra um insigne plutonista, o geógrafo Alexandre von Humboldt, irmão do grande humanista e pedagogo weimariano. Também na natureza Goethe foi um conservador...

Com o segundo *Fausto,* Goethe superou sua própria superação classicizante do pré-romantismo por meio de um historicismo universalista: a perspectiva macro-histórica do "poema da humanidade". Composto de 1825 a 1831, o *Fausto II* é, na psicologia do herói, ainda mais fáustico que o anterior, porque agora o drama sai do "piccolo mondo" dos amores individuais e penetra na "grosse Welt" da ação política, do empreendimento econômico e da evolução histórica. Pelas núpcias de Fausto com Helena, Goethe incorpora o mundo clássico ao infinito do querer moderno. No final, fica claro que a salvação do pactário não implica nenhuma renúncia ao *ethos* do esforço-aspiração (Streben), em Goethe inseparável do senso espinosiano da sacralidade da existência ("Existir é um dever, mesmo por um instante", diz o ato III). A ascensão celeste de Fausto, apesar do aparato "católico" que a cerca, não passa pelo remorso nem leva à transcendência. Na superfície do enredo, é o céu que redime o *homo fausticus;* na estrutura poética, porém, consubstancia-se, nitidamente, uma autêntica conquista do céu pelo humano. Como Rous-

seau, Goethe é um pelagiano: descrê totalmente do pecado original, justifica o homem por ele mesmo. Essa mensagem antitradicional, resolutamente imanentista e, ao mesmo tempo, nada niilista, é que talvez o tenha tornado um estranho aos olhos do humanismo tão pouco antropólatra dos modernos. Afora Gide e Thomas Mann — dois "modernos" nada modernistas — o euromodernismo não se sentiu à vontade ante o "sábio de Weimar", não obstante bem menos "olímpico" do que o sugere o medalhão oficial. Goethe chamou a literatura romântica de "doentia". Entretanto, o romantismo ainda soube idealizar. Que pensaria ele do nosso "humanismo" sem ideais, que rebaixa o homem a pretexto de um pomposo "senso do trágico"?... Neo-iluministas de todo o mundo, uni-vos na redescoberta de Goethe, que é valorização da vida sem a estridência histérica de seu grande admirador, Nietzsche.

1982.

ELIOT E NÓS

A "grandeza" da literatura não pode ser determinada apenas por padrões literários.

T. S. Eliot

Com as teses filosóficas ou religiosas do autor nada tenho a ver; meu assunto é a sua poesia.

Samuel Johnson

I

O amante de boa poesia em português acaba de ganhar um régio presente: a esplêndida tradução da principal *Poesia* de T. S. Eliot (1888-1965) por Ivan Junqueira (Nova Fronteira, 1981). Em poucas semanas, a edição foi vendida. Êxito surpreendente de uma obra difícil, sucesso bem merecido de uma tradução fiel sem ser servil, e quase sempre feliz. Há passagens da mais fina competência, como o segundo movimento de "Little Gidding", o último dos *Quatro quartetos* (1943), onde o que Ivan Junqueira nos proporciona como equivalência dos tercetos dantescos (mais brancos) de Eliot se incorpora desde já à mais alta poesia em nossa língua. São todos os poemas importantes de Eliot que ficam em português, numa versão tão burilada quanto harmônica — pois Ivan retraduziu inclusive *Quarta-feira de cinzas, A terra desolada* e os *Quatro quartetos,* anteriormente vertidos respectivamente por Dora Ferreira da Silva, Paulo Mendes Campos e Oswaldino Marques; e o conjunto se eleva ao nível de rendimento poético logrado por Maria da Saudade Cortesão no seu excelente *Crime na catedral.*

Mas vamos interrogar o interesse do público: por que razão Eliot o seduz?... Será que, em pleno esgotamento do vanguardismo doutrinário, o arco Baudelaire-Eliot — uma espécie de "realismo crítico" poético — finalmente vai servir de modelo alternativo aos ídolos da vanguarda formalista: o

eixo Mallarmé-Pound — e o espírito de Walter Benjamin poderá enfim repousar em paz?...

Qual é o exato lugar histórico de T. S. Eliot? A primeira resposta é: a faixa do modernismo "decadente". Uma das singularidades dos modernismos gira em torno da sua relação, ora de continuidade, ora de ruptura, com o decadentismo da *Belle Époque.* Houve modernismos antidecadentistas e modernismos neodecadentistas: "primitivos da arte nova" e estilos "crepusculares" pós-1910. E se o "menino Rimbaud", herói de Mário de Andrade n'*A escrava que não é Isaura,* era o modelo dionisíaco do modernismo de ruptura, o moço Laforgue (1860-87), impregnado de Schopenhauer, seria a fonte do modernismo de continuidade. Laforgue foi a matriz do primeiro Eliot, o pessimista irônico da *Canção de amor de J. Alfred Prufrock.* Não faltava sequer o gosto, tão schopenhaueriano, pelo nirvana: no Apocalipse niilista da *Waste Land* (1922), o epos grotesco que sagrou Eliot líder do moderno verso inglês, a descrença absoluta roça a tentação da beatitude budista.

Esse negativismo eliotiano tinha lá suas origens. Lembrando-se de Henri James, Edmund Wilson viu que em Eliot, puritano ianque cujos ancestrais estabeleceram a seita unitária no Missouri, o horror à vulgaridade se confundia com temor à vida, ditado pelo perene remorso do calvinista face ao corpo e suas paixões. Como James, Eliot se anglicizou; e na verdade só não chegou a virar completamente inglês porque, como todos os que o tentam, cometeu o engano de virar excessivamente britânico e apesar disso, na hora agá, se traía (p. exemplo, não ligava a mínima para o *countryside*). Mas enquanto, em James, a europeização fora um tímido esteticismo, em Eliot ela funcionou como *crítica da cultura.* O "método mítico", que ele saudou no *Ulisses* (1922) de Joyce e usou no seu próprio e contemporâneo poema, era uma repulsa da arte ao que ele mesmo chamou de "anarquia e futilidade da nossa época".

O vanguardismo inglês dos anos vinte se compunha de três grupos: o esteticismo neo-impressionista do círculo de

Bloosmsbury (Virginia Woolf, E. M. Forster); o messianismo sexista de D. H. Lawrence e seu fiel escudeiro, o crítico Middleton Murry; e o moralismo de *Criterion,* a revista dirigida por T. S. Eliot. Em nome desse impulso moralista é que os primeiros ensaios de Eliot (reunidos em *The Sacred Wood,* 1920) investiam contra o esteticismo de Swinburne e Pater ou o irreverente vitalismo de Bernard Shaw. *The Waste Land* foi publicada pela editora do casal Leonard e Virginia Woolf, a Hogarth Press; mas não havia nem podia haver maiores afinidades entre o hedonismo liberal de Bloomsbury, cujo ideólogo social foi Keynes, e o crescente conservadorismo de Eliot, que terminaria a década se declarando "anglicano em religião, monarquista em política e classicista em literatura". Por volta de 1930, Eliot já encarnava uma poderosa conversão da gnose *estética* do alto modernismo, em que ele ingressara pelas mãos de Pound, num credo *social* oposto a, mas tão doutrinário quanto, o de Brecht, o ex-expressionista convertido em marxista. Nos dois casos, um modernismo inicialmente apenas artístico cedeu lugar aos valores de salvação da fé ou da revolução. Mas Eliot estava predestinado a essa conversão pelo seu relativo afastamento do esteticismo radical do alto modernismo europeu. Uma das características deste último era o seu querer-se movimento *interartístico,* a propensão a delimitar o conjunto das artes do pensamento científico e das ideologias sociais — uma fuga ao conceito, em suma. Eliot, que não se interessava por artes plásticas, foi desde o começo um "mau" modernista, nesse sentido.

Que tipo de pensamento conservador oferecia Eliot? Ao estudar algum tempo na Sorbonne, Eliot caiu sob a influência do tradicionalismo autoritário de Charles Maurras (1868-1952) — uma apologia da latinidade como tradição da Ordem, dirigida contra todo "anarquismo" em política, ética ou estética. "Estilo e ordem" será justamente o subtítulo da segunda coletânea ensaística do poeta. E foi com esse ideal de classicismo que Eliot *europeizou* o rumo e tom da poesia inglesa, procurando ressuscitar uma concepção imperial e messiânica do logos poético — a concepção que remonta ao monarquismo cristão de Dante e, através deste, a Virgílio,

"pai do Ocidente". De resto, ainda em Harvard, ele já se deixara atrair pela reação antiliberal; impressionara-se com as conferências do guru do "novo humanismo", Irving Babbitt, insigne detrator da componente libertária dos romantismos e das ideologias humanitárias do tipo naturalista.

No entanto, Eliot acabou censurando o "novo humanismo" de Babbitt pela mesma razão pela qual repudiou seu compatriota Emerson e o inglês Matthew Arnold (aquele da literatura como "crítica da vida"): sem fé religiosa, o humanismo não lhe parecia suficiente. Não bastava ser, como Babbitt, antinaturalista — era preciso ir adiante, e aceitar o sobrenatural. "É duvidoso que a civilização possa durar sem a religião, e a religião sem uma igreja." A grande novidade de Eliot estava nisso: na fusão de modernismo artístico com conservadorismo ideológico, político e filosófico. Essa opção conservadora o libertaria da noção romântica do poeta-profeta, visionário herético, potencialmente subversivo. Eliot seria sempre muito "mais moralista que profeta". Pensando no seu querido Donne (anglo-católico converso como ele), cunhou a célebre expressão "dissociação da sensibilidade" para contrastar o sentimentalismo da poesia de tipo romântico com o intelectualismo visceral da *metaphysical poetry*. "Para Donne, um pensamento era uma experiência"... Mas o importante é que essa valorização eliotiana do pensamento na poesia não contém nenhuma simpatia para com a idéia gnóstica do poeta como vate e metafísico, espírito dotado de acesso privilegiado ao Ser. Ao contrário: Eliot frisou que o poema *não* é, nem precisa ser, um intelecto filosoficamente original. Poesia, para ele, era uma forma de sabedoria — mas certamente não uma gnose, um conhecimento secreto e superior de realidades últimas.

II

Contudo, Eliot ainda era — *malgré lui* — bem romântico. Reparem no coração da sua poética, a conhecida teoria do "correlato objetivo". O que Eliot queria era colocar maior ênfase na objetividade da linguagem poética. O "correlato

objetivo" se situa assim no pólo oposto aos acentos subjetivistas da estética romântica da expressão. Aparentemente, estamos bem longe do romantismo. Na realidade, nem tanto. Pois o correlato objetivo eliotiano não se limita a objetivizar a imagem poética: ao fazê-lo — mostra Frank Kermode, o maior crítico de Cambridge depois de F. R. Leavis —, purga invariavelmente a imagem de *toda comunicatividade imediata e sobretudo de toda racionalidade.* Como tal, a técnica do correlato objetivo convém às maravilhas ao verso da *Waste Land,* personalíssimo na distância impessoal das suas *personae,* precisamente pela arbitrariedade de suas relações lógicas e pelas contínuas alusões à tradição poética dentro de um estilo persistentemente *fragmentário* (fragmentarismo que, de resto, perdurará na obra madura do poeta, conforme indica Ivan Junqueira em seu sólido estudo introdutório). Essa involuntária derivação neo-romântica da poética eliotiana se vê a seu turno confirmada pelo que o crítico Eliot nos diz sobre ritmo (em *The Music of Poetry,* 1942) ou sobre imagem (cf. *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* 1933). O ritmo deve "penetrar bem abaixo dos níveis conscientes de pensamentos e sentimentos"; as imagens ganham um inexprimível "valor simbólico" à medida que representam "uma profundidade emocional que não nos é dado perscrutar"... Que se poderia desejar de mais romântico como estética? Apenas, é claro, Eliot é mais propriamente um *neo*-romântico: alguém muito mais perto de Mallarmé do que de Victor Hugo, de Yeats do que de Wordsworth; e por isso, bastante esotérico. Ernst Robert Curtius notou que a linguagem mística dos *Quatro quartetos* é infinitamente mais cerebral e complexa do que o idioma dos grandes místicos, e que somente isso já nos induz a ler o poema menos como uma meditação religiosa impessoal do que como uma obscura e idiossincrática confissão espiritual.

Segundo Terry Eagleton, Eliot projetou a poética simbolista da obra orgânica, impessoal e autônoma na moldura de uma ideologia cultural autoritária; daí seu sonho (exposto na cultorologia amadorística de *The Idea of a Christian So-*

ciety, 1939, e das *Notes towards the Definition of Culture,* 1948) de uma sociedade "orgânica" na qual uma elite culta transmita valores ao inconsciente das massas por meio de símbolos e ritmos de efeito subliminar. Eliot: um anti-Brecht formado pela conjunção de Mallarmé com Maurras... Em nível poético, o indeterminado; em nível ideológico, "uma verdade fixa" (Eliot) e, por conseguinte, uma atitude dogmática — o frívolo dogmatismo de *Criterion,* useiro e vezeiro em condenar sem argumentar. Rejeição sumária de Milton e Shelley, Goethe e Bergson; descartamento arrogante do agnosticismo de Freud (*Criterion* considerou *O Futuro de uma ilusão* uma simples "estupidez"); e a promessa, jamais cumprida, de uma polêmica contra o progressismo de Wells e Shaw: *Criterion* é, de fato, decepcionante. Sua crítica é tão autoritária no tom quanto na doutrina: julga muito mais do que analisa, de maneira bem pouco... criteriosa. Tal foi o preço pago pela tendência de Eliot a identificar tradição com ortodoxia. Não chegou ele a aprovar o princípio católico-comunista de um *index librorum prohibitorum?*

A esta altura, uma palavra deve estar aflorando aos lábios do leitor: fascismo. Não obstante, Eliot *não* foi fascista, nem sequer criptofascista. "Receio tanto a Ordem quanto a Desordem", escrevia ele a um grande amigo em 1930. Significativamente, o primeiro amplo estudo em livro sobre Eliot (1947) se deveu ao esquerdista F. O. Matthiessen (1902-50). Matthiessen, herdeiro de uma fábrica de despertadores americana, se convertera ao socialismo cristão pela leitura de Tawney; homossexual angustiado, não agüentou a barra do macartismo e se jogou da janela de um hotel em Boston no início da caça às bruxas.

A idéia cristã — aquilo mesmo que levou Matthiessen ao socialismo — impedia Eliot de sacralizar o estado ou endeusar a raça, além de glorificar a força. O anti-semitismo ficaria por conta de Pound. O fascismo era a violência do niilismo europeu; mas Eliot, como o austríaco Hermann Broch ou o brasileiro Alceu Amoroso Lima, se fizera intelectual cristão para superar o niilismo da arte "decadente". Muitos

não lhes perdoariam essa conversão. Afinal, o tradicionalismo cristão não precisava ser necessariamente, como o de Eliot, *high brow* e elitista: às vezes era dickensianamente plebeu e democrático, como em Chesterton (1874-1936). A opção conservadora de Eliot representou um considerável estreitamento ideológico. Orwell enxergava no último Eliot uma versão ascética e derrotista da poesia corrosiva de *The Waste Land.* Outros, como Helen Gardner, a fina intérprete em que mais se louva Ivan Junqueira, preferem falar de passagem de uma visão trágica (e para mim, mais *grotesca* do que trágica) a uma aceitação cristã da vida. Seja como for, todos concordam em que o verso religioso de Eliot não é didático, exceto em *A rocha* (1934); não sendo sequer, a rigor, explicitamente confessional, salvo nesse e noutro poema dramático, *Crime na catedral* (1935). Até mesmo nos *Quatro quartetos* a atmosfera é mais numinosa do que especificamente cristã.

Principalmente, não é um cristianismo triunfalista — o que permite uma remissão fácil à ótica apocalítica d'*A terra desolada.* Boa parte da atração exercida por Eliot vem do prestígio da noção de que a cultura moderna, liberal-utilitarista, é um Saturno ridículo, um pobre velhote aflito *(Gerontion),* ruína moral habitada por hedonistas simiescos (os Sweeney da vida) ou, no máximo, por "homens ocos" melancolicamente expectantes. Visão, bem entendido, arquiparcial e ultradiscutível da modernidade; mas que virou moeda corrente no confuso universo mental dos "humanismos" contemporâneos. É quase certo não estar aí o valor de permanência da poesia de Eliot. Este residirá num conjunto admirável de qualidades artísticas: seu pioneirismo temático, o foco baudelairiano na cena urbana como matéria do verso moderno; sua valorização da composição em detrimento da inspiração (o lado João Cabral de Eliot); a sua figura de poeta culto, "alexandrino", numa hora, como esta, em que pipocam bobageiras rústicas, neoprimitivistas, a pretexto de autenticidade contracultural; o seu saudável empenho em encarar a poesia como "perfeição da linguagem comum", e não como uma mirífica superfala hermética; e sua notabilíssima fibra

rítmica — a musicalidade gráfica, *à la* Eric Satie, do verso desse americano que se pelava por uma boa dança moderna; enfim, a beleza ainda mal reconhecida do seu teatro em verso, de poeticidade deliberadamente "racionada" — beleza que vi resplandecer na encenação de *The Family Reunion* por Michael Elliott, na Roundhouse, na primavera londrina de 1979.

T. S. Eliot talvez tenha sido um grande poeta menor. Ele nem sempre conseguiu evitar a maldição que assola os modernismos estéticos: o solipsismo artístico, o solilóquio da forma obscura. A nêmesis do esteticismo fez com que seus quartetos metafísicos terminassem em poéticas, e não na *claritas* filosófica que ele buscou em vão na fé do Cristo. Entretanto sua obra soube se recusar à histeria paranóide de várias das "visões" modernistas. Depois dele, no verso inglês, o que aconteceu não foi só, como querem alguns, um colapso do símbolo: foi também um lamentável eclipse do teor universalista da poesia, que Auden seria o último a tentar preservar. Tomara que, entre nós, o gosto por Eliot, depois de tanto jejum "metalingüístico" e de tanto miserabilismo poético, seja indício de uma autêntica saudade do universal em literatura.

1981.

O ELIXIR DO APOCALIPSE

I

Qual o segredo da posição estratégica de Walter Benjamin (1892-1940) no ensaio e na crítica da primeira metade deste século — e por que só hoje esse grande escritor, dos mais obscuros enquanto vivo, representa um paradigma da literatura da reflexão? É que ninguém prefigurou como ele o tema da mitologia contracultural: a idéia "marxo-freudiana", marcusiana, de que cultura é repressão. Na fina leitura de Sérgio Paulo Rouanet (*Édipo e o anjo — itinerários freudianos em Walter Benjamin,* Tempo Brasileiro, 1981), depois da visão freudiana da ambigüidade essencial da cultura — a um só tempo símbolo e ideologia — humanização e domínio, Benjamin foi precisamente quem tomou o partido da utopia. Ele fez do Angelus Novus de Klee o emblema do homem às voltas com o turbilhão da história. Pois o Anjo prossegue, segundo Rouanet, "o trabalho que Édipo não concluiu": tenta construir uma ordem humana salva da violência do processo.

"Quem ama as estrofes gosta também de catástrofes". Essa pérola niilista de Gottfried Benn poderia servir de epígrafe à filosofia da história de Benjamin. Para ele o progresso era um ciclone catastrófico, uma destruição tanto ou mais do que um avanço. "Não existe nenhum documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie." Lacan equipararia a civilização ao "detrito: cloaca máxima". Mais sutil, Benjamin enxergava nela a tradição da força, com seu infinito cortejo de vítimas. O que, bem entendido, implicava uma percepção passavelmente herética do tempo histó-

rico. Nossa consciência do tempo social passou historicamente da ansiosa expectativa do milênio e do temor a uma Fortuna caprichosa e irracional à tranqüila crença num futuro secular indefinido (cf. E. Tuveson, *Milênio e utopia,* 1949). Pois bem: essa convicção serena da linearidade básica do progresso era o que mais repugnava a Benjamin. Progressismo, evolucionismo (e sua expressão política, a ideologia social-democrata) eram a seu ver puras mentiras piedosas, cegas ante o catastrofismo da realidade. Por isso concebia a crítica como busca de uma origem que não fosse gênese, espécie de matriz aquém de todo suspeito vir-a-ser; e entendia essa procura da origem não como desmascaramento (na linha dos Nietzsche e Freud), mas como tardia reabilitação de todos os derrotados pela marcha da civilização.

Daí o parentesco entre as microscopias benjaminianas (exegeses "talmúdicas" da geologia moral das obras) e o "método imanente" da crítica moderna, com sua amorosa atenção ao texto; e daí, também, como nesta, sua conivência com o enigmatismo da escrita moderna, com esse opaco alegorismo surrealizante que se tornaria, por muito tempo, o rito geral da arte de vanguarda. Alegoria, palavra-chave da estética de Benjamin, é a cifra da obscura verdade do reprimido: o próprio estilo do recalcado, sempre a contrapelo dos sentidos culturalmente estabelecidos. Ao contrário da de Auerbach, espírito "hegeliano", a crítica benjaminiana não analisa a variação epocal do jogo mimético da *figuração* literária; prefere decifrar a oblíqua intermitência de *alusões* invariavelmente crípticas. Auerbach iluminou poderosamente a arte meridiana de Cervantes, Balzac e Stendhal; mas o ápice das interpretações de Benjamin são suas páginas sobre a ficção arquiambígua de Kafka.

Numa delas, ele nos fala da "pureza e beleza de um fracasso". Todo Benjamin está nisso: na vontade de converter a crítica em salvação, ou melhor, em resgate. Talvez por isso nos seduza tanto (sendo ele próprio um resgatado do olvido), nesta nossa época de inumeráveis reféns. Mas para compreender a fundo o seu charme, é preciso levar em conta sua

contribuição decisiva ao *leitmotiv* de nossa cultura literária: a denúncia do mundo moderno. Benjamin encarou o *homo urbanus* da sociedade contemporânea como um indivíduo empobrecido em sua experiência vital, defraudado em sua capacidade de acumular estoques de lembranças e significados pelo ritmo traumatizante da vida citadina e o atomismo da informação de imprensa (como o vienense Karl Kraus, Benjamin tinha um conceito altamente pejorativo — e unilateral — do jornal moderno).

Sobretudo, o homem hodierno é para ele alguém forçado a sofrer identificações homogeneizadoras, a viver sob o jugo da falsa universalidade. Sua alienação é antes de mais nada uma coisificação sob o signo repressivo do homogêneo. Contra isso é que Benjamin mobiliza categorias crítico-utópicas, a começar pela idiossincrática noção de idéia. Em vez de fazer como o conceito, e subsumir os fenômenos num universal depois de abstrair suas características *comuns,* a idéia benjaminiana quer captar os aspectos *extremos* da heterogeneidade do mundo fenomênico. Essa idéia não é forma platônica, nem, como em Locke, um eco mental da percepção; é antes uma misteriosa mônada, habitada pelo anelo de redimir o particular. Mas este, por sua vez, não corresponde ao "universal concreto" da dialética: não é *momento* de um vira-ser, e sim *instante* originário.

O órgão dessa origem, e alvo da crítica enquanto *anamnese,* rememoração reparadora, reside na *linguagem.* A teoria benjaminiana da linguagem está dominada pelo ideal de uma língua adâmica, de função fundamentalmente mais mimética que comunicativa. Calcada no ato divino da nomeação criadora dos seres, essa Ursprache, língua das origens, expressa a natureza íntima do real. Perto dela, a comunicação se vê degradada a um nível meramente pragmático. E nesse contexto (que fornece a Rouanet uma das melhores seções de seu livro, bastante superior, no tocante à filosofia da linguagem de Benjamin, ao pretensioso *After Babel* de George Steiner), emergem duas técnicas de recuperação dessa expressividade originária: a *tradução* e a *citação.* A "tarefa do tradu-

tor", para Benjamin, é reassumir, por baixo do texto a verter, a palavra da origem; e o efeito da citação (outra mania que ele partilhou com Kraus) consiste em desmontar a trama do significado transmitido e repressor. Em Benjamin, a origem é sempre libertação.

II

Os motivos teológicos, cabalísticos, no pensamento de Benjamin até hoje deixam perplexos seus intérpretes marxistas, num constrangimento que remonta à sua correspondência com seu primo Theodor Adorno, corifeu da escola de Frankfurt. Benjamin foi convertido ao marxismo pela leitura de *História e consciência de classe* (1923) de Lukács, e a convivência com Brecht. Antes disso, porém, seu amigo Gershom Scholem, futuro historiador da mística judia, o familiarizara com o hebraísmo. Por mim, confesso que ando impressionado com a amplitude da convergência entre certas posições benjaminianas e vários temas centrais da obra capital da filosofia judaica neste século: a *Estrela da redenção,* de Franz Rosenzweig (1921).

Rosenzweig impugnou o idealismo alemão, filosofia da Totalidade. Mas o historicismo dialético de Hegel não lhe parecia simplesmente falso, e sim portador de uma trágica verdade — a verdade consumada na Grande Guerra, em cujas trincheiras ele concebeu seu livro. Contra a filosofia da história como crônica mal disfarçada da violência dos estados, Rosenzweig propõe a redescoberta da teologia hebraica. Toda a segunda parte da *Estrela* se articula em torno do tríptico criação/revelação/redenção: a criação, ou movimento de Deus em direção ao mundo; a revelação, ou movimento de Deus para o homem; e finalmente, a redenção, que é movimento do homem para o mundo, responsabilidade humana pela restauração das criaturas em sua prístina pureza. Ora, se o cristianismo tenta a redenção através da realidade secular e da temporalidade histórica, o judaísmo, ao contrário, se afirma como exílio perpétuo, diáspora permanente, perene

provação. No judeu pio, a chama da espera messiânica nunca deixa de arder no aqui e agora da existência. No hebraísmo, o tempo da eternidade nunca é uma linha, uma seqüência cumulativa; é um ponto, uma cesura, um instante revelador e salvador; e o que dela dá conta não é o logos impessoal da filosofia, mas a linguagem existencial do transconceito. Fora dessa relação redentora, a história se faz destino, isto é, pesa e oprime como um fado arbitrário — a história vira, como no paganismo, teatro do Mito.

Não é certo que a antifilosofia soteriológica de Rosenzweig lembra irresistivelmente a paisagem teórica de Benjamin? A repulsa ao historicismo como logos da Totalidade; a humanização (como na gnose da Cabala) da salvação; o triunfo do pathos messiânico e, simultaneamente, do seu caráter de *espera* sagrada sem objeto definido (para Rosenzweig, o verdadeiro judeu não crê em algo — ele *é* crença); enfim a invocação de uma linguagem primeva e mágica, num quadro de valores em que a fé subverte o mito — tudo confere com as idéias de Benjamin. Não era por acaso que este cobria de sarcasmos o "bordel do historicismo", ou censurava no alegorismo barroco (genialmente anatomizado por ele numa tese doutoral repudiada pela universidade, sobre o drama religioso do século XVII) a *positivação* cristã do horizonte da salvação. O apocalipse não pode ser nem adiado, nem concretizado — tal é a medula do catastrofismo visceral do nosso herói.

Se voltarmos a considerá-lo como simples juízo histórico (pois é aí que ele faz a cabeça da contracultura humanística dos nossos dias), verificaremos que se trata de um anticapitalismo romântico, um bruto Kulturpessimismus temperado pela utopia estética do alto modernismo europeu. A originalidade de Benjamin era, portanto, dupla. Primeiro, esse tempero. De pessimistas culturais a Europa andava cheia; mas o que ninguém fazia, na tribo dos Spengler *et caterva,* era fundir catastrofismo histórico e otimismo estético, Kulturpessimismus e surrealismo. E em segundo lugar, havia a moldura marxo-freudiana, muito diversa do biologismo espúrio e do eli-

tismo descarado dos Spengler. Que melhor credencial para guru do humanismo 1970, que gosta tanto de se definir como radicalismo de esquerda?

O próprio Benjamin saudava nos surrealistas o seu "niilismo revolucionário". E em sua quimera estética, o paraíso da arte sem aura (isto é, sem distância "cultual"), da arte de massa atuando subliminarmente, por meio da mesma *distração* do espectador (como na arquitetura e, caracteristicamente, no cinema), é na *in*cultura que ele depositava a esperança de regeneração. Compreende-se a angústia de Adorno, um esteta aristocrático às turras com o novo ópio do povo, a "indústria cultural", entre cujos tentáculos alienantes ele incluía até o *jazz* e a obra de Carlitos... Benjamin exaltou a proposta brechtiana do artista como *produtor* (não "criador") de obras didáticas — mas o cerne de sua própria utopia artística, a miragem de uma "estética de choque" pela via do inconsciente, ficou estranhamente bem menos perto de Brecht do que da poética do ideograma do protofascista Ezra Pound. As intenções não podiam ser mais opostas — mas as coincidências são visíveis, e apontam para o tamanho do lado irracionalista de Benjamin.

Ele costumava datar do início do Oitocentos, e em especial do Segundo Império, a mecânica sistemática da repressão capitalista. "Uma extensa rede de controle prende em malhas cada vez mais apertadas a vida burguesa, desde a Revolução Francesa." Foucault não está nada longe... e é uma pena que não seja ele, e sim o trêfego Derrida, quem se tenha ocupado do autor de *Paris, capital do século XIX*. Certa vez, na Place de l'Odéon, Roberto Schwarz e eu não contivemos nossa indignação ante a frívola condescendência com que o grão-mestre do desconstrucionismo maltratou a teoria benjaminiana da linguagem.

Mas o problema é que o pressuposto de Benjamin — a premissa de que a modernidade é sinônimo de repressão — permanece substancialmente inquestionado. Na verdade, é uma relíquia da mente humanística, envolta na devoção su-

persticiosa dos *literati* em ruptura com a lógica da sociedade industrial. Rouanet não se dissocia dessa *fable convenue*. No máximo, tem a sofisticação de modulá-la com pinceladas habermasianas (sendo Habermas, aliás — autor por ele competentemente divulgado e comentado entre nós —, o principal esteio de sua imagem de Freud). Critica brilhantemente Benjamin por ter treslido Freud a propósito do papel da consciência nas experiências de tipo traumático; mas em seguida demonstra, com não menor engenho, que as análises benjaminianas da penúria psicológica do homem moderno podem ser corroboradas com a ajuda da psicologia *coletiva* de Freud. Ora, para admitir a redução do indivíduo contemporâneo a um zumbi bombardeado pelas agressões da rua é preciso aceitar primeiro a identificação da experiência coletiva na sociedade de massa com a patologia política descrita na *Massenpsychologie* de Freud. Em outras palavras: se a vida moderna *não* for um fenômeno *essencialmente* (e não apenas ocasionalmente) psicopatológico e patogênico, então não há Freud que salve a demonização benjaminiana da modernidade como estilo existencial.

Harold Bloom observou que quase todos os grandes críticos modernos escrevem como "teólogos negativos". Walter Benjamin foi o maior desses críticos criptoteológicos. Seu drama histórico de protesto e salvação, convincentemente ilustrado pela sua vida de genuíno "déplacé", viria a ser uma das mais sedutoras e sugestivas legendas do nosso tempo; e sem dúvida uma das razões dessa fecunda sobrevivência radica no talento com que ele soube harmonizar elementos provenientes dos três grandes mitos da nossa época: o marxismo, a psicanálise e a arte moderna em suas versões mais radicais. Infelizmente, esses três veios míticos parecem hoje cada vez mais vulneráveis às exigências da razão crítica, e é improvável que a altíssima qualidade da prosa de Benjamin o preserve do irreversível declínio desse complexo ideológico.

Em literatura como no resto, Benjamin foi o principal arauto da história dos vencidos — uma anti-história catastró-

fica que ele próprio acabou fisicamente protagonizando. Contudo, talvez essa visão histórica só nos pareça tão persuasiva porque nós vivemos a civilização do após-culpa, a cultura da permissividade, que Freud e Benjamin não conheceram, mas ajudaram a legitimar. Poucos anos depois do trágico suicídio de Benjamin, outro judeu no exílio, Elias Canetti, formulou uma reflexão algo diversa em *Massa e Poder.* Segundo Canetti nossa civilização assiste ao ocaso das religiões de lamento (Klagereligionen), cuja função precípua era domesticar os instintos gregários agressivos por meio da autoculpabilização coletiva. Com o crepúsculo desses freios, instala-se uma cultura em que todos se mostram capazes de se identificar psicológica, mesmo que não confessionalmente, com a vítima sagrada. Todos se sentem cristos em potencial — e o resultado não é exatamente a diminuição da violência. É isso o que a ótica da "história dos vencidos", convertida em drama cósmico libertário, tende a esquecer. As coisas não eram tão claras quando o refinado espírito de Benjamin confeccionou seu elixir de apocalipses (etimologicamente: revelações redentoras); e de qualquer modo sua circunstância continha razões de sobra para o sentimento do sacrifício e do martírio. Nós, que não experimentamos mais a história como uma tempestade destruidora, é que não temos por que erigir a volúpia secreta da catástrofe em ambiente mental. O apocalipse de Benjamin era uma vivência situacionalmente motivada. Mas os catastrofismos da atualidade não passam de retórica irresponsável.

1981.

CANETTI: LIVRO, MUNDO E PODER

Elias Canetti, o novo prêmio Nobel, é da safra de 1905: a geração de Sartre e Raymond Aron. Canetti é um verdadeiro paradigma da *displaced person:* nasceu num porto búlgaro, de pais sefarditas de origem espanhola, que ainda falavam ladino e se mudaram, quando ele era criança, para Viena. Pouco antes da guerra, como Freud, refugiou-se do nazismo em Londres. Em Hampstead virou uma figura meio mítica, modelo do "mago" no romance *Flight from the Enchanter* (1956), de Iris Murdoch. Perdido bem cedo o pai, passou boa parte da vida em oblíquas revoltas contra uma mãe culta e voluntariosa. Formou-se em química e leu várias prateleiras de etnologia, duas disciplinas desprezadas por Frau Canetti mère; mas como esta, encharcou-se de literatura. Canetti tem a paixão das línguas e uma visão quase mística da fala e da linguagem. Não foi à toa que se tornou fã de Karl Kraus, o purista do estilo; nem que intitulou uma coletânea de ensaios *A consciência das palavras*, e o primeiro volume de suas memórias *A língua libertada* (trata-se da língua órgão: Zunge, não Sprache).

Decidiu continuar a escrever em alemão por ser judeu. Essa opção do poliglota Canetti, uma das mais nobres respostas do humanismo hebraico à selvageria do holocausto, se deixa compreender melhor à luz da sua concepção do papel do escritor, definida numa homenagem aos cinqüenta anos de Hermann Broch: o grande escritor é a um só tempo uma exalação da sua época, e seu adversário crítico. O próprio Canetti se preparou largamente para tanto, "cozinhando" du-

rante anos um livro destinado, segundo ele, "a agarrar o século pela garganta". *Massa e Poder* só virou letra impressa em 1960, sem que o pescoço do século, já refeito do apocalipse totalitário e guerreiro, sofresse o menor arranhão. A estrutura bizarra do livro, todo em mosaicos ensaísticos brilhantes mas soltos, não ajudou a causar impacto. Pessoalmente, confesso que quando a ganhei, muitos anos atrás, das mãos de Wladimir Murtinho, a obra me deixou bastante perplexo (por esse tempo eu ainda não conhecia o romance de Canetti).

Masse und Macht tem dois objetivos. Um, o desmascaramento da psicologia do poder, do ânimo de dominação, que o autor identifica com o velhíssimo desejo que tem cada um de sobreviver a todos os demais. Canetti julga a religião do poder a única superstição deixada intata pela crítica iluminista, que ele se propõe, nesse ponto, completar. A paranóia do poder lhe proporciona páginas memoráveis; na sua opinião, as alucinações do presidente Schreber constituem um manual da mentalidade nazista, terrorismo de estado movido pelo complexo paranóico de perseguição.

Mas a principal originalidade do livro reside na análise da massa, multidão ou populacho, como fenômeno biológico. O estudo lembra a velha *psychologie des foules* de Le Bon e cia. — mas sem seus pressupostos sabidamente elitistas. Canetti é um conservador cultural, não um reacionário político-social. Seu forte é o inventário dos símbolos naturais da massa: fogo e chuva, mar e rio, a floresta e o vento... Nisso e na interpretação dos cultos primitivos e das grandes religiões como estratégias de suscitar ou domesticar o impulso gregário. Pois o instinto de massa é, para Canetti, a reação humana a uma de nossas maiores fobias: o medo ao contato com o desconhecido. "Quanto mais os homens se apertam fortemente uns contra os outros, mais se sentem certos de não ter medo um do outro."

Esse instinto, é claro, encerra toda uma explosividade, que as religiões de lamentação (Klagereligionen) buscaram, milenarmente, conter. O prêmio de eficácia pertence ao ca-

tolicismo. Canetti oferece uma penetrante psicologia do poder da fé romana: do seu gosto imemorial pela calma aliada à amplitude. No culto católico, universal por vocação, rito de igreja acolhedora e não de seita intransigente, tudo é lento e compassado, reverência estudada ante uma gestão fortemente hierárquica do sagrado. As próprias relações entre os fiéis enquanto tais são desencorajadas: a palavra de um simples crente não possui a menor sacralidade; por sua vez, a autoridade do padre deriva de uma sede longínqua e misteriosa. O costume das procissões encarna às maravilhas essa solenidade majestosa e lenta, dissolvente dos frenesis coletivos. Quanto aos "cristais de massa", dentro do catolicismo — as ordens monásticas — são conservados de maneira estanque, verdadeiros aquários morais de virtude exemplar (de que o vulgo dos fiéis fica isento); somente quando se vê sob ameaça a Igreja lança seus monges no mundo, para suscitarem *sua* massa contra a massa inimiga.

Para Canetti, no entanto, todas as religiões "fúnebres" conhecem, desde a primeira metade do século XX, uma impotência fundamental. A época é de paroxismo, tanto na destruição quanto na produção. Os freios transcendentais se afrouxam. Paradoxalmente, porém, a imagem do deus-mártir, secularizada, se socializou ao extremo: cada um se sente de algum modo um cristo, e essa tendência à (auto)valorização do indivíduo é reforçada pelo primado contemporâneo da economia de consumo, que faz da massa guerreira um arcaísmo. O sóbrio epílogo de *Massa e Poder* contrasta singularmente com a visão apocalítica de outros diagnósticos históricos. Nada mais longe, por exemplo, do pessimismo que levou Adorno a falar da "nossa época satânica".

Susan Sontag comparou a psicologia ahistórica de Canetti com o método da psicanálise social em Freud. No fundo, Canetti escreve sempre como um moralista à procura de constantes da condição humana. A mola da ficção de Kafka, opina ele, é uma refutação do poder. Kafka foi o único artista chinês do Ocidente: um miniaturista, projetando o humano no mais insignificante, como os insetos — mas sempre com

vistas a uma microcrítica do poder (cf. *O outro processo*, 1969). No entanto, no estupendo romance de Canetti — *Auto-de-fé* (1935) — o foco imediato é outro. *Auto-de-fé* narra a humilhação do Professor Peter Kien, sinólogo e monomaníaco. Sua idéia fixa? Os livros. Canetti romanceia a bibliofilia, tema predileto das letras novecentistas. Walter Benjamin representou sua versão anarco-libertina ("Os livros, como as prostitutas, podem ser levados para a cama"; "Os livros e as prostitutas brigam em público", etc.). Borges que, se

> *...figuraba el Paraíso*
> *Bajo la especie de una biblioteca*

representa sua versão irônico-fantástica. Nosso autor se situa num plano algo intermediário. Afirma que "a melhor definição de lar é biblioteca"; mas sabe ironizar como ninguém a megalomania do intelectual, da "cabeça sem mundo", como diz a primeira parte de seu romance. O douto Kien é miseravelmente ludibriado por Therese, uma criada arquivulgar, mas termina — depois de desorientado por seu irmão, um psiquiatra junguiano — culpabilizando-se pela morte de Therese e pondo fogo na sua enorme e adorada livraria. Fogo: exatamente o mais intenso dos símbolos do demonismo da massa... Metáfora do espírito indefeso no século do "mundo sem cabeça"? Talvez; mas quem sabe também um processo da secreta *libido dominandi* do intelectual puro, traçado, com mão de mestre, pela monomania de Elias Canetti: a crítica do poder arbitrário, real ou sonhado.

1981.

O MODERNISMO E TRÊS DOS SEUS POETAS

> Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra.
>
> *Mário de Andrade,*
> "O movimento modernista"

O espaço histórico do modernismo

Em espanhol, a voz "modernismo" denota o estilo sutil, suntuoso e "decadente" de Rubén Darío e Valle Inclán: um fenômeno estético bem *fin-de-siècle* e *Belle Époque*. Em português, porém, o modernismo é a arte da vanguarda, brusca e despojada, do jovem século XX, nascida da recusa do decadentismo e que amadureceu com a experiência excitante das mudanças e traumas da Grande Guerra e do primeiro pós-guerra. Na São Paulo, no Rio ou no Recife dos anos vinte, em todas as artes, na música de Villa-Lobos (1887-1959) e na pintura de Tarsila (1896-1973) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1969) tanto quanto nas letras, modernista foi o estilo de desafio das primeiras vanguardas militantes — grupos artístico-literários muito diferentes das frouxas *côteries* parnasianas ou simbolistas de cem ou noventa anos atrás. A cristalização institucional mais expressiva do período pós-romântico no Oitocentos brasileiro havia sido a Academia; a instituição característica dos "modernos" será o polêmico grupo de vanguarda.

Por definição, trata-se de um agrupamento muito mais efêmero — e, apesar de sua natureza programática e até doutrinária, nem por isso coeso. Daí a pertinência de uma questão prévia: qual a extensão lógica do modernismo, mesmo restrito a um só campo estético, no caso, o literário? Que foi o modernismo: uma época inteira, ou apenas um breve momento — o instante da explosão das vanguardas pioneiras — na literatura brasileira?

A tese do modernismo-*momento* ainda seduz a crítica passadista, que considera as campanhas de vanguarda dos anos vinte uma fase puramente "destrutiva". Valendo-se de algumas apreciações autocríticas do principal líder modernista, Mário de Andrade (1893-1945), feitas no outono do movimento, certas interpretações tendem a identificar o estilo modernista com um conjunto estridente e passavelmente heterogêneo de palavras de ordem e provocações, todas basicamente ocorridas entre a famosa Semana de Arte Moderna (São Paulo, fevereiro de 1922) e 1928. Na prática, essa maneira de ver reduz o modernismo à sua *pars destruens*.

A tese do modernismo-*época* representa uma reação contra esse reducionismo aberta ou veladamente pejorativo. Pretende-se caracterizar o modernismo como um dos grandes estilos históricos nas letras ocidentais, sucessor da dupla naturalismo/simbolismo. Em certas formulações dessa tese, modernista seria toda a alta literatura brasileira a partir de 1922 — especialmente se se postula uma identificação entre modernismo e experimentalismo.

Nem a sístole crítica do modernismo-momento nem a diástole do modernismo-época me parecem convincentes. A primeira deixa fora do conceito de modernismo a poesia moderna mais rica (p. ex., a de Carlos Drummond de Andrade) e o social-regionalismo nordestino (o ensaísmo de Gilberto Freyre, o jovem Jorge de Lima, o romance de José Lins do Rego), no entanto ambos claramente derivados de focos de vanguarda afirmados nos anos vinte. Em suma, o momento se converte rapidamente, aos olhos de críticos em última análise antipáticos ao modernismo, em mero episódio, simples estrépito de excessos e equívocos.

Mas a tese do modernismo-época, além de minimizar a acentuada *heterogeneidade* do modernismo, superestima fatalmente a sua vigência histórica. Na realidade, o modernismo exerceu uma hegemonia estilística de cerca de 1930 até, no máximo, o meio da década de 50. Em 1953-1956, mortos Oswald de Andrade, Jorge de Lima e Lins do Rego, a cena

literária passa a contar com a irradiação de novas influências internas: o epos órfico de Guimarães Rosa (1908-67), cuja poética se definia em sentido contrário ao projeto marioandradino, por ele considerado "plebeizante" demais; a antilírica de João Cabral de Melo Neto, cujo ânimo construtivista e objetivista diferia muito da inspiração média dos grandes poetas modernos brasileiros; e a neovanguarda, inaugurada pelo movimento da "poesia concreta" em São Paulo. Em síntese: assim como, até as imediações de 1930, os padrões literários dominantes ainda eram pré-modernos, depois de 1950 e meios os expoentes do modernismo como Manuel Bandeira (1886-1968) ou Drummond começaram a ter sua ascendência partilhada por novas correntes estéticas. Fenômeno semelhante ocorria, bem entendido, em outras artes, conforme se nota pela diferença entre a música de Villa-Lobos e a de Cláudio Santoro, ou o contraste entre Portinari (1903-63) e a pintura do Wols brasileiro, Antônio Bandeira (1922-68).

Limitado assim no tempo, o modernismo não o esteve menos no espaço, isto é, no interior do período em que exerceu seu primado estético. Pois os modernistas tiveram que dividir mais de um quarto de século de poesia, narrativa e ensaio com personalidades literárias que pouco ou nada deviam ao iderário da vanguarda: um José Geraldo Vieira (1897-1977), um Gilberto Amado (1887-1970), um Oliveira Viana (1883-1951); e além disso, nenhum vanguardismo técnico serviria de descrição válida não só para o romance de Érico Veríssimo (1905-1975), Jorge Amado (1912) ou Cornélio Pena (1896-1959), como para a obra mais penetrante na ficção brasileira posterior a Machado de Assis e anterior a Guimarães Rosa — a de Graciliano Ramos (1892-1953). Se esses romancistas já não são, como José Geraldo Vieira, estilisticamente tributários da mimese naturalista em prosa "artística" do impressionismo finissecular, cujo grande mestre em português fora Eça de Queiroz, tampouco se filiam aos vetores ideais da narrativa de vanguarda: a microanálise de Proust, a escrita "joyciana", o alegorismo de Kafka, ou o renascimento do gênero cômico-fantástico, que os modernos

radicais de São Paulo — Oswald e Mário — tentarão com êxito. Influenciados antes por formações estilísticas laterais em relação ao moderno: o romance americano da *lost generation* (Veríssimo), a ficção "gótica" de Julien Green (Cornélio), ou pela captação dostoievskiana no "homem subterrâneo" (Graciliano), esses narradores, nenhum dos quais participou da agitação ou das seitas modernistas, se situam, a rigor, *nas fronteiras do modernismo*.

Porém isso não é tudo. Já mencionamos a forte *heterogeneidade* do estilo modernista. O modernismo foi, com efeito, uma constelação literária altamente heteróclita. Mesmo que nos cinjamos aos escritores comprovadamente vinculados às vanguardas que deflagraram o movimento, a impressão de diversidade se impõe. Como reunir sob a mesma etiqueta o lirismo enxuto de Manuel Bandeira e a poesia cultista do último Jorge de Lima? Ou o neodecadentismo cosmopolita de Graça Aranha, o nacionalismo sintético de Mário de Andrade e o regionalismo de Gilberto Freyre? Evidentemente, ao contrário de correntes como a parnasiana ou a simbolista, o modernismo não apresenta uma unidade estilística de base. Novo romantismo, ele assinalou antes a dissolução de certo cânon de "bem escrever" — uma profunda revolução no *tom* literário.

O "background" literário, ideológico e social

O mais tangível dos paradigmas contra os quais os modernistas se insurgiram foi a literatura amena da *Belle Époque* sul-americana — aquilo que um dos seus próprios representantes chamou literatura de "sorriso da sociedade". Um vago humanismo, elegante ceticismo à Anatole France; a métrica parnasiana em alternância ou combinação com a musicalidade simbolista; entretons "decadentes" e regionalismo praticado como exotismo; um epigonismo generalizado — eis as constantes majoritárias das letras brasileiras entre a publicação d'*Os sertões* de Euclides da Cunha (1902) e a sacudidela de 1922. Nesse quadro, não é que faltassem livros perturba-

dores. A própria crítica conservadora da época reconhecia (pela voz de Araripe Jr.) que na literatura brasileira de 1900 e poucos já se defrontavam libertários e nefelibatas, anarcóides e esteticistas — com mais de um cruzamento interessante entre as letras de protesto e as poéticas da torre de marfim. De resto, as obras mais significativas do período estão cheias de inquietações e inconformismo, de traços sardônicos ou satíricos irreconciliáveis com as *fables convenues* da ideologia estabelecida ou o "decorum" da "criptocrítica" de Machado. Exemplo disso é a poesia mórbida de Augusto dos Anjos (1884-1914), e, na prosa, os romances do nacionalista anarcotolstoiano Lima Barreto (1881-1922); a ficção e o jornalismo de um H.G. Wells caboclo e nacionalista como Monteiro Lobato (1882-1948); a crítica do filólogo João Ribeiro (1860-1934), que contestou, já cinqüentão, o prestígio do Parnaso, encarnado no estilo opulento e eloqüente de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Rui Barbosa e Coelho Neto; ou ainda a historiografia polêmica de Manuel Bonfim (1869-1932), denunciador dos vícios da colonização, do oligarquismo rural e da cultura verbalista do Império e da Primeira República. De modo geral, porém, o que faltava era a conexão entre esse inconformismo ideológico e qualquer simpatia pela linguagem revolucionária da arte moderna. Salvo João Ribeiro, nenhum desses escritores saudou as vanguardas; alguns, como Lima Barreto e Lobato, chegaram até a combatê-las.

É que os modernos, não querendo as letras como sorriso da sociedade, ansiavam também pela forma nova e recusavam, por decadente, todo pessimismo absoluto de raízes vitorianas. Por baixo do ethos lúdico dos estilos de vanguarda pulsará logo "o claro riso dos modernos" em revolta contra a sombria Weltanschauung do decadentismo. Esse impulso dionisíaco constitui uma espécie de denominador comum dos diversos ismos da arte de vanguarda européia, com a exceção a qualificada do expressionismo.

Desses ismos, o mais influente, na eclosão do modernismo literário brasileiro, foi sem dúvida o futurismo. Vários modernistas reagiam indignada e justificadamente quando a

crítica hostil os assimilava ao movimento de Marinetti, cujo belicismo autoritário repugnava aos rapazes de São Paulo; como Pound e Eliot na Inglaterra, Mário de Andrade repudiou explicitamente o culto marinettiano da máquina, da velocidade e da violência. Mas o futurismo não era só o italiano (e na Itália, não só o de Marinetti, aliás o menos fecundo). Os vanguardistas paulistas foram adeptos do futurismo francês, leitores atentos e entusiastas de Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire e Max Jacob — sobretudo de Cendrars (1887-1961), que acabou fazendo três longas viagens ao Brasil nos anos vinte, a convite do principal mecenas do modernismo paulista, Paulo Prado (1869-1943). Em 1924, Mário de Andrade exaltou a linguagem babélica e o realismo direto e concreto dos versos da *Prose du Transsibérien* (1913). Cendrars lhe parecia o anti-Henri de Régnier — o modelo da ruptura vital com o peso da tradição. No mesmo ano, resenhando no Rio a última coletânea do poeta suíço-francês, *Kodak*, Sérgio Buarque de Holanda sublinhava o elemento rimbaldiano, antilaforguiano (isto é, dionisíaco, primitivista, antidecadentista) da poesia nova — e creditava a Cendrars o mérito de ter dado uma inflexão *objetivista* ao impulso iniciado por Rimbaud.[1]

A breve interpretação de Sérgio é muito reveladora. Os modernistas de proa, no Brasil, viam no primitivismo dionisíaco da arte moderna sobretudo um instrumento. A rigor, nos futurismos, houve duas vertentes: um futurismo primitivista, busca dos estados de inocência poética, análoga ao espírito do primitivismo na pintura do Douanier Rousseau e a de certos expressionistas (Franz Marc); e um futurismo de foco urbano e tecnológico, mais próximo, em pintura, do cubismo. O futurismo russo reflete bastante bem essa ramificação, com Khlébnikov representando a vertente primitivista e Mayakóvsky, a cubofuturista [2] — à qual também pertencem poetas como Apollinaire e Cendrars. No futurismo português de Fernando Pessoa convivem ambas essas direções: Álvaro de Campos é um cubofuturista eletricamente citadino; Alberto Caeiro, um primitivista bucólico.

O modernismo do Brasil meridional cultivou bastante o primitivismo *temático*; procurou tirar partido da dimensão telúrica do país imenso e jovem que encerrava por si só um magnífico reservatório de símbolos e imagens para a fome de emancipação do legado clássico-ocidental que marcou o alto modernismo europeu em seu conjunto. Obras como *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, na prosa, ou *Martim Cererê* (1928) de Cassiano Ricardo, e *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp na poesia são exemplos maiores dessa tematização do primitivo. *Contudo, o modernismo brasileiro nunca se entregou a um primitivismo formal intensificado.* Os vanguardistas do Sul e de Minas, que foram os mais audaciosos, jamais se aproximaram da tentativa surreal-futurista de dar corpo à utopia das "palavras em liberdade", além da lógica e da semântica, que presidiu o neologismo frenético de Khlébnikov (a técnica do "zaum") e a famosa "escrita automática" dadá e surrealista. Esse efeito global de vanguardismo *hipossurrealizado* é um dos traços mais peculiares do modernismo verde-e-amarelo (e na realidade, da maioria do vanguardismo ibérico, dos dois lados do Atlântico, já que não foi o radicalismo ultraísta, e sim o estilo predominantemente moderado da geração espanhola de 1927, que deu o tom à literatura moderna em castelhano).

Na área brasileira, não é difícil atinar com a causa dessa contenção: esta era o resultado de uma *política antiesteticista*. Certas vanguardas européias, como a anglo-saxônica e o surrealismo francês, obedeceram a um esteticismo exacerbado, um *art pour l'art à outrance*. Claro que o niilismo de base desses movimentos não poupou as torres de marfim e o messianismo artístico do fim do século dezenove — a literatura asséptica e sacralizada dos Mallarmé e Henry James. Em outros aspectos, no entanto, em última análise ainda mais significativos, o modernismo de choque na Inglaterra e na França se manteve profundamente esteticista. A poesia dos emigrados Pound e Eliot reagiu sobretudo contra a retórica moralista do verso georgiano — e ao fazê-lo, esmerou-se em aparecer como movimento "artístico", chegado à revolução nas artes

plásticas na Europa continental, em contraposição às escolas puramente literárias do *establishment*.[3] Daí o forte antiintelectualismo do imagismo, entre os anglo-saxões; e daí a propriedade com que modernos antivanguardistas, como Robert Graves, batizaram os esforços de Pound e companhia de "modernismo franco-americano". No protomodernismo francês, encontramos a mesma aliança lítero-plástica; não foi à toa que Apollinaire e Max Jacob foram companheiros de boêmia de Picasso em Montmartre, nos anos inaugurais do século, e que o primeiro escreveu *Les Peintres Cubistes*. Quanto ao surrealismo, se, por um lado, renegou o esteticismo *fin-de-siècle* ao se propor fundir arte e vida, por outro lado ambicionou subordinar a vida inteira aos ditames da consciência estética. Caso extremo da "tirania da imaginação",[4] o surrealismo foi o maior precursor da vontade de poder das culturas artísticas de contestação, determinadas a empolgar a cultura social que elas combatem; o maior precusor, em suma, da contracultura de nossos dias.[5] E como é evidente, sua condição de esteticismo *existencial* não o fazia nem um pouco menos esteticista; e sua momentânea e equívoca adesão ao socialismo revolucionário em nada alterou esse fenômeno de raiz.

A todo *art pour l'art*, decadente ou novo, os modernistas brasileiros opuseram o princípio da arte *interessada* no meio e na história. Sem nunca perder de vista — especialmente na crítica de Mário de Andrade — a autonomia da arte literária, o modernismo se recusou a convertê-la em irresponsabilidade social. É que, ao contrário do que sucedeu com a vanguarda "metropolitana", *no Brasil, o modernismo não se declarou em estado de guerra contra a modernidade*, a civilização moderna. Enquanto Pound, Eliot ou Breton recorriam ao mito contra o "caos da história", no Brasil a atualização literária se pensava em consonância com a modernização sócio-econômica do país. Quase todos os modernistas europeus odiaram a sociedade moderna; os brasileiros, não. No máximo, foram ambivalentes, conforme se notará a seguir.

Uma prova algo oblíqua dessa atitude reside no substrato político-ideológico da mentalidade modernista. O pensa-

mento social brasileiro na fase final da Primeira República se compunha de pelo menos meia dúzia de tendências: republicanismo jacobino-positivista (castilhista); republicanismo conservador (a ideologia oficial do regime, perfilhada pelas oligarquias agrárias dominantes); republicanismo liberal-progressista (Rui Barbosa); ruralismo autoritário (Alberto Torres), integrismo católico (Jackson de Figueiredo) e vários socialismos, do socialismo cristão de Roberto Lyra e do gradualismo liberal, de talhe neo-evolucionista e neopositivista, de Pontes de Miranda à social-democracia de João Mangabeira, o anarco-sindicalismo de Joaquim Pimenta e o marxismo-leninismo de Astrojildo Pereira. Os modernistas serão ou se tornarão democratas de evolução socializante (Mário de Andrade), ex-conservadores tornados anarquistas (Oswald de Andrade), tradicionalistas (Gilberto Freyre), protofascistas (Plínio Salgado, Candido Mota Filho) — mas mesmo quando antiliberais de direita, recusarão o antimodernismo social da velha escola agroautoritária, e o antimodernismo cultural do catolicismo integrista. Em outras palavras: mesmo quando elitistas e autoritários, não o eram em sentido simplesmente conservador, e sim numa perspectiva de "revolução conservadora". Onde quer que essa simpatia do modernismo pela modernidade se atenue — como no regional-tradicionalismo gilbertiano — estamos diante não só de um outro modernismo, mas de um modernismo *outro*, sob certos aspectos (ainda que pouco visíveis superficialmente) mais próximo do espírito do grande bloco decadente-modernista europeu.

Os anos de fermentação do modernismo (1917-22) coincidem com o último remanso da ordem oligárquica tradicional. Os anos de campanha dos modernismos, na década de vinte, e de consolidação da nova literatura, nos anos trinta e quarenta, correspondem a uma notável aceleração da história, marcada, no Brasil, por abalos e mudanças políticas de grande significação. Das sérias greves do industrialismo incipiente, à época da Guerra, à acumulação de revoltas militares (o "tenentismo") nos anos vinte, várias pressões sociais pre-

pararam o colapso do republicanismo liberal-conservador, abrindo caminho às soluções sincréticas do novo pacto de dominação: o estado modernizador da ditadura de Vargas (1930-45, com um intervalo constitucional em 1934-37). Em todo esse período, de 1922 até a queda do Estado Novo em 1945, a disponibilidade de amplos setores da burocracia civil e militar para mundanças políticas revolucionárias é um fator-chave do processo social brasileiro.

O fundo desse processo espasmódico de instabilidade e renovação políticas tem muito a ver com a relação entre estado e classe dominante no Brasil de ontem. Ao contrário do que se passou na Argentina, o Brasil pré-industrial não conheceu uma taxa elevada de homogeneidade intranacional. Muitas áreas do país que não estavam diretamente incorporadas ao mercado capitalista mundial tinham um peso econômico e demográfico relativamente grande. Em conseqüência, a classe dominante não apresentava a mesma unidade, e a formação do estado permaneceu longo tempo atrofiada. Em contraste com o unitarismo da nação argentina do período imigratório, o Brasil não dispunha nem de um estado desenvolvido a serviço de uma elite sócio-econômica unificada[6] nem de estratos urbanos de maior vulto e importância. Isso é o que explica, em larga medida, que a Revolução de 1930 tenha desembocado numa fase de "construção do estado" — o que Max Weber chamou de estatificação — que obrigou as elites regionais brasileiras a passar por deslocamentos e adaptações substanciais no que concerne aos papéis sociais de seus membros.[7]

Muitos dos jovens modernistas eram filhos desses segmentos oligárquicos. O escritor brasileiro do tardo Oitocentos e da *Belle Époque* era, com freqüência, um burocrata ou profissional liberal empregado pelo estado. As carreiras de Machado de Assis, Lima Barreto ou Euclides da Cunha são, a esse respeito, bem representativas. A novidade trazida pelo modernismo estaria na grande proporção de "herdeiros" e "parentes pobres" que passaram a ocupar o alto e médio escalões burocráticos,[8] em função, precisamente, dos reajustes

impostos pela agonia e colapso da ordem oligárquica tradicional e, por outro lado, das novas oportunidades de ocupação, renda e *status* acarretadas pela sensível expansão do aparelho funcional do estado modernizante.

Na história literária de maior sensibilidade histórica, prevalecia até há pouco o hábito sedutor de ligar o modernismo ao ciclo revolucionário brasileiro da época. O projeto estético da vanguarda (desmentido, alega-se, pelo seu ramo direitista) teria sido uma tentativa de "assumir a ascensão da burguesia" nas lutas que finalmente derrubaram a República Velha. Mas essa interpretação dá por descontada a realidade ou a simplicidade do vínculo dos vanguardistas com a burguesia não latifundiária; e o papel desta última no revolucionarismo desses anos vem sendo cada vez mais questionado (os "tenentes", p. ex., não eram nem burguesia urbana nem liberais ou radicais). Na verdade, o modernismo que logo se situaria à esquerda, moderada (Mário de Andrade) ou radical (Oswald de Andrade), nasceu nos salões dos Prados e Penteados — a flor da aristocracia cafeeira. Embora se tratasse de setores patrícios pouco depois em conflito com a estrutura política oficial (o famoso Partido Republicano Paulista, PRP, berço da "república dos conselheiros", a oligarquia paulista e mineira que empolgou o regime republicano com o refluxo do poder militar na última década do século XIX), o certo é que esses mesmos grupos de mecenas fizeram a revolução paulista de 1932, oficialmente constitucionalista, mas que o país viveu como uma tentativa de restauração político-social.

É verdade que o Brasil se industrializava. Entre 1920 e 1930, o volume do operariado simplesmente triplicou. Mas ainda assim, não alcançava um milhão de pessoas, numa população de trinta milhões. Não é de estranhar que a história política do país não se deixe explicar, então, pelo modelo "burguesia industrial ascendente", nem que essa burguesia ainda insegura não tenha gerado ou patrocinado camadas intelectuais progressivas na arte e na sociedade. Isso não impedia, é claro, que vários intelectuais sem maior contato com a nova burguesia se desprendessem do que fora por longo tem-

po o quadro ideológico das elites tradicionais; sem ser "flutuante", a intelectualidade jovem no Brasil em mudança de 1920-1945 experimentou novos estímulos e novas oportunidades de atuação.

Ultimamente, a pesquisa histórico-sociológica vem procurando identificar também as pressões ou condicionamentos a que a geração modernista esteve submetida. Em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1920-1945), Sérgio Miceli, numa tentativa de casar o método prosopográfico com categorias neomarxistas relativas ao "trabalho de dominação" ao nível do simbólico, reconhece que o engendramento de pessoal intelectual no interior da classe dirigente andou ligado, na fase modernista, a uma crescente disjunção entre os "detentores do poder econômico" e os grupos militares, intelectuais e políticos que foram tomando as rédeas do poder, produzindo-se em conseqüência uma nítida diferenciação entre "funcionários-escritores" e *escritores-funcionários*, estes com grande liberdade de expressão no plano literário. Mesmo na condição de "parentes pobres", esses escritores funcionários, "tendo podido se livrar das ameaças de rebaixamento social que rondavam os seus, tiveram a oportunidade de se desgarrarem de seu ambiente de origem, e ao mesmo tempo, de objetivarem através de seus escritos essa experiência peculiar de distanciamento em relação à sua classe".[9] Teria sido esse o caso de autores como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos ou Érico Veríssimo, para ficar apenas em alguns nomes centrais do momento modernista. É possível considerar a análise de Miceli incompleta no tocante à demonstração empírica do trabalho de dominação cultural de classe que seu livro postula, mas ainda assim o valor heurístico de seu estudo é bastante elevado — e volta e meia aponta uma ampla flexibilidade no uso que esses escritores burgueses fizeram de suas origens sociais e dos seus condicionamentos ocupacionais.

Curiosamente, a situação social de grande número dos escritores mais representativos da época anterior (1880-1920) parece ter sido assinalada pela combinação de mobili-

dade social ascendente com certos traços de isolacionismo cultural, mormente no que concerne à língua literária. Roger Bastide observou que as poéticas "difíceis" do Parnaso e do simbolismo foram como que rotas de acesso ao *status* social para muitos escritores pequeno-burgueses;[10] outro tanto se poderia dizer dos cientificismos contemporâneos dessas poéticas aristocratizantes, de modo que Olavo Bilac (1865-1918), Cruz e Sousa (1861-1898), Tobias Barreto (1839-89), Miguel Lemos (1854-1917) e Aluísio Azevedo (1857-1913) — líderes, respectivamente, do parnasianismo, simbolismo, evolucionismo, positivismo e naturalismo — foram todos pequeno-burgueses vencedores nas letras de arte ou de pensamento (embora com vitórias meio póstumas no caso do mulato Tobias e do grande poeta negro Cruz e Sousa). Com os modernistas aconteceu algo diferente: em vez de virarem *nouveaux riches* do *status*, os modernistas foram antes *nouveaux pauvres* da renda; e em vez de professar poéticas heráldicas ou herméticas ou filosofismos eruditos, "democratizaram" a língua literária e discutiram o Brasil numa *koiné* conceitual também demótica, ostensivamente afastada do aparato terminológico "científico" e arrevesado dos ensaístas pré-modernos como Sílvio Romero, Euclides da Cunha ou Oliveira Viana. Enquanto, uma geração antes, pequeno-burgueses se afidalgavam pelo espírito, em 1920 e 30, patrícios sob ameaça de declínio social plebeizaram seu estilo. Ora, a "democracia das palavras" (Leo Spitzer) começa sempre pelo grande gênero literário antes marcado pelo idioma do "sublime", ou seja: a poesia lírica.

Analisaremos brevemente, a seguir, a obra de três dos maiores poetas do modernismo: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima.

O "tournant" da Semana de Arte Moderna

A explosão paulista de fevereiro de 1922 havia sido precedida por algumas polêmicas de estrondo na vida pacata da Paulicéia, como a exposição da pintora expressionista Anita

Malfatti (1917), que causou um violento ataque antivanguarda de Monteiro Lobato e uma réplica de Oswald de Andrade. Entre essa data e a Semana de Arte Moderna, Oswald se tornaria o paladino da produção artístico-literária de vanguarda, "sagrando", inclusive, a estréia modernista do poeta Mário de Andrade. O papel da Semana foi catalisador: com o escândalo levado ao Teatro Municipal, templo do *establishment* cultural, e a subversão formal estendida a todas as belas-artes, criou-se finalmente um divisor de águas, que passava pelo batismo de fogo coletivo da geração modernista local e dos que, a partir do Rio, aderiram à manifestação (Graça Aranha, Manuel Bandeira, etc). Em página rememorativa, Mário de Andrade confessa que os "revolucionários" pensaram em armar o acontecimento na capital federal, porém recuaram da idéia ao sentir falta de apoio na sociedade carioca. No Rio a classe alta era culturalmente mais conformista. Já em S. Paulo havia uma curiosa oscilação entre provincianismo e abertura cosmopolita às novidades do gosto como da técnica. Absorvendo as levas imigratórias que a mantinham em constante crescimento fabril, a cidade se orgulhava do progresso, enquanto suas elites tradicionais, mais independentes do que as do Rio, não vacilavam em adotar heresias estéticas — ao contrário, gostavam de brandi-las na cara dos *nouveaux riches* da imigração, economicamente fortalecidos mas socialmente ainda tímidos. A ruidosa Semana não só teve a bênção do governo estadual, então presidido pelo político Washington Luís, que viria a ser o último chefe de estado da República Velha (1926-30), como mereceu o apoio do *Correio Paulistano*, o jornal do oligarquismo ortodoxo. Foram "aristocratas", e não donos de fortunas novas, que encomendaram as primeiras casas em arquitetura moderna e os primeiros quadros e esculturas antiacadêmicos — e pertenciam à mesma esfera social os anfitriões dos literatos de vanguarda: os Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, bem como, pouco depois, o casal Oswald de Andrade/Tarsila do Amaral.

O primeiro poeta moderno: Mário de Andrade

De origem, pelo lado paterno, bastante humilde, Mário de Andrade (1893-1945) recebeu educação católica (em pleno pós-22, ainda se proclamará católico) e não chegou a virar bacharel, isto é, a completar nenhum curso superior, embora se tenha diplomado pelo Conservatório de Música, do qual logo se tornaria professor. Com sua figura fortemente amulatada, sentindo-se uma espécie de patinho feio numa família sem fortuna mas com conexões sociais importantes, Mário foi toda vida uma alma hipersensível e uma consciência tão independente quanto rigorosa. Tendo adquirido fama de poeta "futurista" desde 1920, tornou-se o animador central do modernismo nas letras, na música e nas artes plásticas, na fase heróica do movimento (1922-30). Simpático ao Partido Democrático (1926-30), dissidência oligárquica patrocinada pelo jornal liberal *O Estado de São Paulo*, veio a capitanear, como pesquisador e folclorista, o "descobrimento" modernista do Brasil, iniciado por volta de 1925. Dois anos mais tarde, preocupações sociais já repontam em sua obra. Apesar de se ter deixado empurrar para uma adesão à revolução bairrista de 1932, Mário viverá, na primeira metade do novo decênio, um processo de crescente conscientização social. De 1934 a 37, dirigiu, com zelo e criatividade impecáveis, o departamento de cultura do governo estadual. Afastado do cargo pelo Estado Novo, auto-exilou-se por algum tempo no Rio (agosto de 1938-fevereiro de 1941). De volta a São Paulo, ajudou a fundar o serviço de conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Esse solteirão, amigo exemplar e incansável trabalhador intelectual, morreu, com cinqüenta e dois anos, reconhecido como "papa do modernismo", mas amargurado com os rumos do país e com o que julgava ter sido o fracasso do modernismo enquanto empresa de renovação crítica da cultura nacional.

Como a maioria dos modernistas, Mário de Andrade começou a publicar em estilo pré-moderno: o pacifismo dos versos de *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), como

os contos de *Primeiro andar* (1925), ainda são parnasianos. O poeta moderno surge com *Paulicéia desvairada* (1922). Escrito em 1920, o livro circulou entre os jovens vanguardistas de São Paulo, numa espécie de rito de iniciação ao modernismo caboclo. Num irônico "Prefácio Interessantíssimo", o autor, servido por sua cultura musical, distingue dois métodos de composição poética: o melódico e o harmônico. O primeiro é a arte poética tradicional, baseada no verso como pensamento inteligível em sons sucessivos; o segundo reúne em acorde palavras sem ligação lógica imediata, refletindo a vocação supra-racional da expressão artística moderna. No verso livre, freqüentemente assonante, de *Paulicéia desvairada,* a "polifonia poética" propugnada por Mário não passa da projeção do método harmônico ao nível da estrofe, numa técnica *simultaneísta* afinada com os princípios do cubismo literário e afeita ao uso constante do que desde Spitzer se entende por "enumeração caótica" na poesia moderna. Quanto ao "desvairismo", programa espiritual do livro, é decididamente burguesófobo. Todo o volume, e não só a sarcástica "Ode ao burguês", respira revolta boêmia e antivitoriana. O fecho, o "oratório profano", "As enfibraturas do Ipiranga", ridiculariza ao mesmo tempo os dives da Paulicéia e os cultores do parnasianismo, em conflito com as "juvenilidades auriverdes" (os jovens rebeldes), sob o olhar entediado ou indiferente dos pobres. A coletânea poética seguinte, *Losango cáqui* (1926), composta quatro anos antes, "anota" "liricamente" (isto é, sem elaboração poética) as experiências ligadas ao serviço militar do autor. O tom continua a linha "arlequinal" de *Paulicéia desvairada*, não faltando afirmações exuberantes de atitude dionisíaca:

A própria dor é uma felicidade.

Estilisticamente, esse livro muito menos doutrinário atenua bastante a eloqüência ainda bem pré-moderna de *Paulicéia*.

Clã do jabuti (1927) incorpora sistematicamente o folclore, conjugando uma retomada fluente do verso livre com *réussites* em tom e metro de romance popular ("Na Serra do

Rola-Moça"). *Remate de males* (1930) contém a melhor poesia de confidência de Mário além de seu melhor verso erótico: os "Poemas da Negra" e os "Poemas da Amiga", estrofes despojadas sem nenhuma pretensão "polifônica". O verso livre de "Louvação da Tarde" é um longo *discurso* lírico, de grande sutileza imagística: misto consumado de poesia do quotidiano, narrativa autobiográfica, denso registro psicológico do desejo e sua negação, delicado equilíbrio de metáfora e prosaísmo; o "Improviso do Rapaz Morto", que deixa entrever as sublimações do lado homossexual reprimido do autor, é a nênia mais pungente de todo o modernismo, só comparável àquela que, vinte anos depois, Carlos Drummond de Andrade escreverá chorando o próprio Mário. *Poesias* (1941) trouxe dois livros inéditos: *A costela do grão cão*, onde a redondilha e até o soneto vêm ritmar novos desvendamentos do eu, e *Livro azul*, onde composições de 1931 refletem, em reveladora surdina, o mundo mágico-mítico da prosa de *Macunaíma*.

O carro da miséria (1947), escrito e reescrito do fim de 1930 até 43, e dedicado ao então tribuno marxizante Carlos Lacerda, é, como poema alegórico (cf. a personagem quase brechtiana da Tia Miséria), a denúncia social mais compacta de Mário de Andrade. Na *Lira paulistana*, também publicada postumamente em 1947, o poeta, que há muito se dissera desejoso de "construir" o "poema pau", a obra orgânica sem nenhum dos efeitos contundentes mas invariavelmente superficiais do verso modernista de combate, realiza um dos mais ricos poemas meditativos da língua: *A meditação sobre o Tietê* (1944-45). O verso longo desdobra, lento e grave, o grande símbolo do rio-noite, que invade o coração amargurado pela injustiça social:

> *É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,*
> *Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta*
> *O peito do rio, que é como si a noite fosse água,*
> *Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões*
> *As altas torres do meu coração exausto. (...)*

Assim o jovem vanguardista de alma "arlequinal" cede passo ao cinqüentão identificado com o sofrimento alheio, increpa indignado a indiferença dos "donos da vida", examina com dura honestidade a "demagogia" de seus próprios impulsos altruísticos e — nesse poema-testamento carregado de reminiscências pessoais — conclui pela inevitável dissolução do indivíduo no drama da sociedade:

> *... morta, dissoluta, fraca*
> *Uma lágrima apenas, uma lágrima,*
> *Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê.*

Mário de Andrade não foi só um dos maiores poetas modernos do Brasil — foi também o mentor e consciência do modernismo, e muito particularmente da poesia modernista. Tendo sido o mais copioso e substancioso epistológrafo de toda a literatura brasileira, ele fez de sua correspondência com poetas do porte de Bandeira e Carlos Drummond de Andrade um laboratório crítico-criativo decisivo, tanto na evolução de sua própria obra em verso e em prosa quanto na orientação da poesia alheia. Donde a necessidade de concluir estes rápidos comentários com algumas palavras sobre a poética marioandradina.

A primeira forma dessa poética é o já citado "Prefácio Interessantíssimo" da *Paulicéia desvairada*. Mário sustenta aí, conforme vimos, o direito ao "desvairismo", à supralogicidade do poético. O "Prefácio" defende a direção geral da plástica e da música modernas, que se afastavam do *art nouveau*, do impressionismo, de Rodin e Debussy, rumo aos valores de ordem e construção característicos da arte elementarista dos povos ditos primitivos e dos clássicos de todos os tempos — a raça de Rafael e de Ingres. Se combinarmos essa intenção antiimpressionista, inspirada no Apollinaire da conferência sobre o *esprit nouveau* (Mercure de France, 1918), com o apelo ao "desvairismo", verificamos que Mário advogava todos os três vetores da arte moderna segundo Hans Sedlmayr:[11] o seu *purismo* generalizado (o ideal de arquitetura pura, não-pictórica; a repulsa à música de programa e à

pintura literária; o projeto valéryano da "poesia pura", etc); o *construtivismo*; e o *surreal-expressionismo*, ou busca da inocência e do absurdo. Isso ajuda a compreender por que o "desvairismo" preconizado na *Paulicéia*, em reação contra o cerebralismo da poética parnasiana, não desembocava em mera reedição do subjetivismo neo-romântico. Desde o "Prefácio Interessantíssimo", com efeito, Mário se vale da teorização de autores hoje esquecidos (Dermée, Epstein, Milner, Surbled) para contrapor "arte" e "lirismo", trabalho consciente da forma à inspiração, que, não obstante, deve ser, tanto quanto possível, acatada.[12] A arte ideal do poeta é a que não cerceia a "doida carreira do estado lírico", limitando-se a "mondar" o poema de redundâncias e sentimentalismos. Em suma: um *inutilia truncat* aplicado, desta vez, não como no anticultismo dos neoclássicos, aos excessos de agudeza, e sim à escória do sentimento e da expressão.

Em sua segunda poética, *A escrava que não é Isaura* (escrita em 1922; o título é uma referência irônica ao célebre romance do romântico Bernardo Guimarães, *A escrava Isaura*, 1875), Mário imagina que o menino Rimbaud, tendo encontrado uma bela mulher carregada de sedas e jóias, despese abruptamente para revelar na sua nudez a sinceridade lírica da verdade subjetiva... Mas na *Escrava* Mário já se afasta do "desvairismo", mesmo filtrado: "O poeta", diz ele, "não fotografa o subconsciente. A inspiração é que é subconsciente, não a criação. (...) lirismo não é poesia". No "Posfácio" à *Escrava*, de 1924, ele chegará a reivindicar para a inteligência a orientação e "palavra final" nos negócios da expressão poética.

Para o crítico Roberto Schwarz, somente nos anos quarenta, por meio do conceito de "técnica pessoal" exposto no ensaio "Elegia de Abril" (coligido em *Aspectos da literatura brasileira*, 1943), Mário de Andrade logrou superar o psicologismo neo-romântico de suas poéticas de juventude, deixando de encarar a técnica em oposição à subjetividade lírica para ver nela o próprio requisito da realização lírica. João Luiz Lafetá discorda. Para ele, a preocupação com a técnica

foi uma constante em Mário, que teria tido no máximo, na mocidade, uma visão individualista, porém não psicologista, da expressão literária.[13] A controvérsia é largamente semântica; depende do que se entenda por "psicologismo". Se por essa palavra queremos dizer *expressivismo*, a idéia de uma expressão direta e espontânea da subjetividade como ideal de criação poética, então a poética marioandradina de fato nunca foi psicologística, já que mesmo o jovem Mário reconhecia o papel da técnica na linguagem poética, o caráter *artístico* da poesia. Mas se psicologismo significa *subjetivismo*, isto é, a idéia de que a essência da subjetividade expressa em poesia é algo irredutivelmente individual, quase solipsista, então não há dúvida de que Mário foi "psicologista", em seu conceito de lirismo, no "Prefácio Interessantíssimo" e na *Escrava*. Quanto ao "Posfácio" a esta última, a única mudança que ele traz é, como quer Schwarz, uma inversão na valoração dos contrários "lirismo" e "arte": enquanto, até a *Escrava*, o poeta exaltava o primeiro (desvairismo), concedendo à técnica consciente apenas uma função secundária, no "Posfácio", passou a valorizar a intervenção do intelecto. É que, em 1924, Mário já estava embarcando na redescoberta modernista do Brasil, e o interesse pelo folclore como arte coletiva começara a minar o individualismo excessivo das suas poéticas de juventude. Sua fórmula modernista, afinal, não distaria muito das concepções de Apollinaire em seus últimos anos (1917-19): arte sintética e experimental, *construtiva* (nada de "palavras em liberdade") e *nacional*.

Do meio para o fim dos anos vinte, Mário se tornará, com efeito, um escritor nacionalista. Do meio dos anos trinta até sua morte, advogará uma literatura interessada no *social*. Embora jamais tenha militado politicamente (ao contrário de Oswald de Andrade, que foi militante conservador e depois um ativo radical de esquerda); embora advertindo até o fim contra a politização da literatura; e embora angustiado pela dificuldade de cultivar o inconformismo sem cair no engajamento, Mário se debruçou cada vez mais sobre o conteúdo histórico das artes e a complexidade de sua função na socie-

dade. Ao mesmo tempo, como funcionário público, praticou um engajamento cultural sem reservas, numa dedicação modelar às tarefas de conceptualização, preservação e divulgação ligadas à emergente política cultural do estado no Brasil modernizante. Esse alto sentido social da arte esplende nos seus últimos escritos, depoimentos insuperados da honestidade intelectual. Se antes ele tinha procurado, na feliz expressão de Joan Dassin, "socializar o artista brasileiro através do nacionalismo",[14] agora tentaria aumentar o teor crítico do sentido social da arte. Em textos como "O Artista e o Artesão" (1938) ou "A Elegia de Abril" (1941), é a própria competência técnica dos artistas que confere todo um alcance social a suas obras. Mário ascende à plena maturidade do seu elogio da técnica. E essa técnica não é nem o artesanato, definido como familiaridade com o material, nem o virtuosismo, domínio da tradição artística, mas sim a solução pessoal dada pelo artista ao tratamento da matéria-prima face à problemática do momento histórico. Por isso, o grande modernista se despediu da vida conclamando de certo modo os moços a superar quanto havia de "irresponsável" no experimentalismo inicial da vanguarda, convertendo assim aquele "direito à pesquisa estética" que ele mesmo sempre tomou como uma das marcas essenciais do modernismo em autêntico dever da liberdade artística perante a sociedade. A consciência técnica desdobrada (e não dissolvida) em sensibilidade social — eis o que salvaria o escritor brasileiro a um só tempo da arte decorativa e da frivolidade existencial.[15]

Manuel Bandeira

A obra poética de Mário de Andrade foi a primeira programaticamente modernista, e amadurecida como tal. A posição de Manuel Bandeira (1886-1968) é diferente. Seu inconformismo com os cânones parnasianos fez dele, por volta de 1920, o "São João Batista do modernismo", o profeta da revolução literária, sem, não obstante, ser o seu messias. "Todos nós catecúmenos/Bebemos no teu Canto", dirá, quarenta

anos depois, o surrealista Murilo Mendes. Seu poema "Os Sapos", fina sátira antiparnasiana declamada na Semana de 22 entre vaias e apupos, era um grito de guerra dos "novos". No entanto, em mais de um aspecto, Bandeira seria mais companheiro de viagem da vanguarda do que militante: mais moderno, afinal, que modernista. Nascido no Recife de velha estirpe pernambucana, educado, no Rio *Belle Époque*, no colégio Pedro II, então no seu fastígio intelectual, o poeta foi, nas suas próprias palavras, um "tísico profissional". A tuberculose não o impediu de atingir a casa dos oitenta; mas lhe barrou, quando nada por condená-lo ao nomadismo em busca de climas secos, a vida ativa. Arquiteto e músico *manqué*, só conseguiu exercer seu primeiro emprego, de inspetor escolar, quando já em plena meia-idade. Ensinou por algum tempo literaturas hispano-americanas, e assinou colunas de crítica de música e artes plásticas. Devem-se a ele, além de uma dúzia de coletâneas poéticas, a melhor história sintética da poesia brasileira (*Apresentação da poesia brasileira*, 1946), várias criteriosas antologias[16] e inúmeras excelentes traduções de poesia, inclusive de Schiller, Heine, Lenau e Rilke.

Um ano antes do fatal verão de 1914, Bandeira se internou no sanatório suíço de Clavadel, onde conviveu com Paul Eluard. O futuro surrealista revelou ao jovem brasileiro, já conhecedor de Apollinaire, outros nomes, maiores e menores, da poesia nova (Claudel, Vildrac, Fontainas). O estalar do conflito europeu o traz de volta ao Rio, onde residiria (com intervalos serranos em Petrópolis e Teresópolis) por meio século. Em 1921, conhece pessoalmente Mário de Andrade com quem já se correspondia. 1922 converterá Bandeira em líder tácito do modernismo carioca, espécie de irmão mais velho de um brilhante grupo de poetas (Jaime Ovalle, Dante Milano e Prudente de Morais Neto) e prosadores (Rodrigo M. F. de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda). O estrepitoso futurismo proclamado no Rio, em 24, pelo acadêmico dissidente Graça Aranha (1868-1931) — o movimento "dinamista", secundado pelo poeta Ronald de Carvalho (1893-1935) — não conseguirá deslocar a hegemonia van-

guardista de Bandeira e seus amigos. Estes constituirão, ao longo dos anos vinte, uma "sucursal" moderada do vanguardismo paulista, porém tão afastada das inflexões ideológicas direitistas deste último (o grupo de Menotti del Picchia e Plínio Salgado, reunido nas revistas *Verdamarelo*, 1925 e *Anta*, 1927) quanto do *renouveau* espiritualista com base no Rio (o grupo da revista *Festa*). Em 1940, o ingresso de Bandeira na Academia Brasileira de Letras assinalaria a normalização das relações do modernismo com o *establishment* literário.

Em seu primeiro livro, *A cinza das horas* (1917), Bandeira coligiu por assim dizer a sua fase picassianamente azul: numa atmosfera dominada pelo neo-romantismo simbolista, próxima da melancolia do português Antônio Nobre, uma plangente musicalidade intimista, entretecida de imagens lânguidas e fúnebres. No entanto, no penumbrismo bandeiriano — ao contrário, por exemplo, do que sucede no de seu amigo Ribeiro Couto (1898-1963) — já se insinuava um elemento humorístico e auto-irônico: ao lado do modelo Maeterlinck, deixa-se entrever a sombra de Laforgue, num presságio de que será mais tarde um dos mais sutis empregos do humor de todo o modernismo brasileiro. Em *Carnaval* (1919), livro cuja recepção foi uma das etapas preparatórias da rebelião poética modernista, a paisagem pseudo-saturnal, povoada por arlequins, pierrôs e colombinas, projeta uma vontade de superação orgiástica do dolorismo anterior. O elemento humorístico se acentua, o sentimentalismo à Antônio Nobre cede o passo ao realismo satírico de Cesário Verde, outro poeta português tardo-oitocentista da devoção de Bandeira. Mas no "carnaval sem nenhuma alegria" de Bandeira, o gozo buscado como narcótico mal disfarçava uma amargura fundamental. Os poemas estão cheios de arlequins, porém absolutamente não partilham daquele impulso "arlequinal" com que Mário de Andrade batizaria o ânimo eufórico dos modernos.

Já vimos como Sérgio Buarque de Holanda caracterizou a poesia de inspiração genuinamente moderna contrastando o espírito de Rimbaud com o de Laforgue. *Carnaval* fora o

comentário poético da tentativa de um laforguiano de se fazer dionisíaco. É que em Bandeira a nostalgia — a consciência da felicidade longínqua — é uma verdadeira estrutura psíquica, transportada dos seus começos decadentistas para a sua modernidade pessoal. Talvez nenhum outro poeta brasileiro possua em grau tão elevado a subjetividade romântica no sentido novalisiano (Novalis: "tudo é romântico, desde que transportado para longe"). Impossibilitado de gozar normalmente o corpo e a vida pela sua longa moléstia "romântica", Bandeira sempre cantou os prazeres mais simples como quimera fugidia; e sempre viveu a renúncia e o recolhimento como dolorosos estados naturais. Por isso, sua poesia mais típica brota do pathos da solidão como angústia originária cujo efeito — eminentemente teuto-romântico — é, nas palavras de Sérgio Buarque, a "transfiguração dos acidentes do mundo visível nas imagens da vida íntima e pessoal"[17], e, pela mesma razão, seus assomos hedonistas e *libertinos* se vêem banhados da mais pungente intensidade. O pulso da lírica bandeiriana oscila sistematicamente entre a aceitação da perda e o acicate do desejo, a resignação à dor e a imaginação do prazer. Como dirá o poeta num dos seus versos da maturidade:

— *Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.*

Dadas essas constantes, era inevitável que a efetiva ultrapassagem do seu sentimentalismo crepuscular inicial tomasse uma forma bem diversa do dionisismo de fachada de *Carnaval*; e o certo é que seu terceiro livro — o primeiro "moderno" — *O ritmo dissoluto* (1924) representou, do ponto de vista psicológico, um retorno ao patetismo d'*A cinza das horas*. Mas agora o verso livre investe, de maneira inequivocamente moderna, a matéria prosaica do quotidiano, enquanto o ritmo — nesse poeta tão à vontade no melodismo tradicional — se nega deliberadamente ao embalo encantatório, esposando a anfractuosidade da linha modernista. "... só é verdadeiramente vivo o que já sofreu": essa moral de "Gesso", uma das peças mais bem realizadas

do livro, encerra também a sua justificativa estilística. Emoção contida, expressão lacônica, que só farão ressaltar velhos motivos bandeirianos, como o tema da grande noite balsâmica — da noite à Novalis, que o poeta vislumbra nos contextos menos "poéticos" *a priori*. A partir de então, esse estilo duro e depurado vai tomar duas direções: a "adesão do real", i. e., a poetização sem idealização da vida real, e a "criação de contextos insólitos", de cenas oníricas,[18] ambos esses caminhos simbolizando aquela já mencionada busca de gratificação efetiva e sensual.

Libertinagem (1930) inaugura o apogeu expressivo de Bandeira pela plenitude do coloquial-prosaísmo. A "Evocação do Recife", pequeno mural da infância do poeta, é uma das maiores elegias do regionalismo modernista. O mesmo sentimento elegíaco atingirá sua mais despojada transparência no estribilho em verso livre de "Profundamente". Outros poemas curtos são perfeitas vinhetas lírico-irônicas. O verso livre já não é bem um "ritmo dissoluto" — é antes uma sábia melodia interior, tanto mais tocante quanto mais singela:

Assim eu quereria o meu último poema
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume
A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação.

O ideal ético-estético simbolizado em "O Cacto" — o paradigma de uma beleza "áspera, intratável" — terá sido, no máximo, uma ascese instrumental, não um resultado artístico. O resultado seria sempre um melodismo de suavidade quase "liederística", fazendo de Bandeira um dos melhores ouvidos do verso em português. E porque o verso moderno já lhe serve de conquista, em vez de programa, Bandeira pode voltar ocasionalmente, com serena convicção, à estrofe regular da cantiga. Em "Poema de Finados", o octossílabo emoldura

uma virtude caracteristicamente bandeiriana: a sua consumada arte da *repetição*:

Amanhã que é dia dos mortos
Vai ao cemitério. Vai
E procura entre as sepulturas
A sepultura de meu pai.

Libertinagem hospeda ainda o emblemático "Pasárgada":

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

"Aqui eu não sou feliz", explica o poeta — e daí seu sonhar com outro mundo, a Pasárgada de Ciro, logo anacronizada por várias referências à vida moderna. Mário de Andrade, comentando *Libertinagem* em seu clássico ensaio "A Poesia em 1930", considerou o evasionismo desse poema-chave uma propensão geral do espírito da moderna literatura brasileira. No entanto, a fuga de Pasárgada é, paradoxalmente, uma evasão *para* o mundo. Sérgio Buarque de Holanda (op. cit.) detectou nesses versos uma utopia muito diversa da Bizâncio de Yeats, já que afinal o eldorado libertino de Bandeira é apenas a própria vida cotidiana "normal" idealizada pela força do desejo. De fato é preciso ler o poema na perspectiva do *leitmotiv* bandeiriano — também inscrito em *Libertinagem* — da perene frustração:

A vida inteira que podia ter sido e não foi.

Estrela da manhã (1936) entroniza o símbolo estelar do tema fundamental da inacessibilidade: o anelo da vida, pura ou impura, nobre ou ignóbil. Se a estrela matutina é para o poeta a vida traiçoeira, Vésper, a estrela da tarde, arde cheia de pudor na flama do seu querer ("A estrela e o anjo"). O pequeno livro também desenvolve com especial felicidade a erótica utópica e fortemente metaforizada de Bandeira ("Canção das duas Índias", "A filha do rei"):

Sirtes sereias Medéias
Púbis a não poder mais
Altos como a estrela-d'alva
.....
Oh inacessíveis praias!...

e a técnica da "poesia desentranhada", isto é, do lirismo extraído do *fait divers* ou até da publicidade ("Balada das três mulheres do sabonete Araxá", ou a prosa de "Tragédia brasileira"). "Momento num café" expressa o agnosticismo do poeta. Um só dos circunstantes saúda com atenção um féretro, porque só este

... sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.

Com a *Lira dos cinqüent'anos* (1940) tem início um discreto ciclo de retorno parcial porém constante à metrificação, prolongado em *Belo Belo* (1948), o curto *Opus 10* (1952) e *Estrela da tarde* (1960). Redondilhas e decassílabos rimados, inclusive em alguns sonetos castiços, se tornam bastante freqüentes. Em oito sílabas flui o obscuro, obsessivo simbolismo de "Boi morto"; em redondilha maior, o motivo mui bandeiriano da morte benfazeja ("O homem e a morte"); em redondilha menor, a surdina beatífica de "Tema e voltas". Às vezes a métrica é homogênea, como nas anáforas de "A estrela" —

Vi uma estrela tão alta,
Vi uma estrela tão fria!
Vi uma estrela luzindo
Na minha vida vazia.

Ou no refinado minimalismo léxico de "Canção":

Mandaste a sombra de um beijo
Na brancura de um papel:
Tremi de susto e desejo,
Beijei chorando o papel.

.....
.....
Da sombra daquele beijo
Que farei, se a tua boca
É dessas que sem desejo
Podem beijar outra boca?

Outras vezes conjuga vários tipos de verso, todos, porém, regulares:

O vento varria as folhas,
O vento varria os frutos,
O vento varria as flores...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

A *Lira dos cinqüent'anos* contém ainda uma verdadeira jóia musical, a breve "Balada do rei das sereias", onde o jogo magistral de ritmos iâmbicos, anapésticos e trocaicos e, ainda uma vez, a estilística da repetição verbal elevam a matéria mítica — uma pequena lenda da crueldade punida — ao plano da mais pura magia poética.

A linfa lírica de Bandeira representa um notável desmentido à tese de que o verso da tradição moderna realizou uma "desegoização" (*Entichung*) da expressão poética".[19] É verdade que o experimentalismo restrito e funcional da arte bandeiriana — o modernismo menos efeitista que se possa imaginar — o colocava na posição de precursor e moderador da vanguarda literária brasileira; mas não é menos certo que a musa da confidência não visitou só a ele, mas igualmente a outras vozes centrais do verso modernista, a começar pelas de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Seja como for, esse poeta decidido a desliterarizar a poesia, a enfrentar a estética do sórdido por meio de uma poesia em que houvesse "a marca suja da vida" ("Nova poética"), foi também um dos maiores artífices do verso na sua língua. Se, na sua franca e reveladora autobiografia intelectual, o *Itinerário de Pasárgada* (1954), ele se recusou a todo construtivismo,

refutando o panegírico valéryano da *composição*, na realidade, era um inveterado revisor dos próprios poemas — e um grande exemplo daquela consciência técnica tão prezada por seu amigo Mário de Andrade. Isso é que fez dele o mestre do verso livre vertebrado, do poema solto sem ser frouxo. Assim como outrora seu querido Gonçalves Dias dera medida e contenção à poesia romântica, Bandeira converteu a polirritmia dos modernos numa tersa liberdade — e com ela deu nova força aos topoi da emoção lírica: o *sic transit*, o *carpe diem*, o *ubi sunt* — redescobertos no próprio coração material da existência contemporânea.

Manuel Bandeira se julgava, sem falsa modéstia, "poeta menor". Liberal não desprovido de consciência social, extremamente sensível à penúria e ao sofrimento das massas e sobretudo da infância, não teve nenhuma ideologia política definida e era o primeiro a contrastar sua temática geralmente intimista com o alcance mais amplo da poesia pública, tal como afirmada, por volta de 1940, na obra de Drummond. Entretanto, do ângulo da qualidade, sua poesia "de câmera" positivamente nada tem de menor. No crepúsculo de sua longa vida, em seu modesto apartamento da Beira-Mar, a figura magra do velho poeta solteirão encarnava com justiça o melhor ethos modernista: coragem intelectual e autenticidade pessoal.

Jorge de Lima

Se a lei íntima do estilo poético de Bandeira é o despojamento, nenhum outro poeta moderno brasileiro contrasta tanto com ele quando Jorge de Lima (1895-1953). Médico, político, pintor, romancista e poeta, Jorge de Lima caminhou do regionalismo para o espiritualismo católico e deste para uma visão órfica da poesia. Nascido no litoral do pequeno estado nordestino de Alagoas, a poucos quilômetros da serra onde Zumbi, o Espártaco brasileiro, fundou seu famoso quilombo, o poeta aderiu desde 1925 ao movimento regionalista liderado por Gilberto Freyre. Mas sua estréia havia sido bem

parnasiana: dos sonetos dos *XIV Alexandrinos* (1914), pelo menos um — o demagogicamente sentimental "Acendedor de Lampiões", composto aos dezessete anos — correu o Brasil inteiro na boca dos declamadores de salão. Prefaciados por José Lins do Rego, os *Poemas* (1927) seriam a primeira coletânea de versos regionalistas no sentido "agro-nordestino" (Gilberto Freyre), poesia moderna essencialmente inspirada no folclore afro-brasileiro e, no entanto, totalmente despida de "exotismo", já que vazada, como a ficção de Lins do Rego, na perspectiva vivencial do memorialismo. Em 1928, Jorge de Lima publica, nesse mesmo tom geral, uma anedota regionalista equivalente a toda uma psicologia da escravidão: *Essa Nega Fulô*. O verso ágil, monólogo da senhora que conta a história da mucama maltratada por ela, e pela qual o senhor se apaixona na hora de açoitá-la, virou marca registrada, logo traduzida e musicada, da literatura moderna do Brasil. *Novos poemas* (1929) prosseguem nessa linha, ideologicamente definida por um catolicismo franciscano, um solidarismo social e racial, que o poeta continuará em seguida a opor à decadência do mundo burguês. Os *Poemas Negros* (1947), apresentados por Gilberto Freyre, serão uma espécie de especialização temática do folclorismo regional, celebrando os ritos sincréticos do candomblé.

Para bem situar, no contexto modernista, essa poesia de Jorge de Lima, é preciso ter em mente o *status* do regionalismo nas vanguardas literárias do tempo. O nacional-futurismo de Mário de Andrade se queria anti-regionalista (afinal, o regionalismo estava presente na literatura brasileira desde a época romântica, e se havia adaptado excessivamente bem ao estilo acadêmico que os modernistas combatiam). Já o regional-modernismo de Gilberto Freyre, de raízes mais decadentistas do que "futuristas", era evidentemente um regionalismo sem complexos — um regionalismo liberto do exotismo postiço das suas manifestações pré-modernas, e aprofundado no plano da visão social. Este aspecto é fundamental para a inteligência das diferenças entre os dois principais pó-

los doutrinários do modernismo brasileiro: o paulista de Mário de Andrade e o nordestino de Gilberto Freyre.

Entretanto Jorge de Lima, que se estabelecera no Rio em 1930 em conseqüência de perseguições políticas, e aí publicara, em plena voga do "romance social", a narrativa surrealista *O anjo* (1934), abraçou, no meio da década, o ideal da poesia religiosa. Sob a influência de Murilo Mendes (1901-75), compõe com este último o volume *Tempo e eternidade* (1935), colocado sob o lema da "restauração da poesia em Cristo". O verso livre se volve eloqüente, chegando mesmo ao versículo à Claudel. *A Túnica Inconsútil* (1938), que Mário de Andrade julgou sem invenção poética, arremata esse período estilístico. Durante a guerra, o comércio intelectual do poeta com Bernanos, exilado no Brasil e prefaciador entusiástico de uma edição em castelhano da poesia de Jorge de Lima, reforçará a motivação confessional da sua literatura. O ex-regionalista passará a escrever com "fome do universal", convencido de que "o mais alto plano poético" exige "grandes temas". O resultado dessa convicção seria a metamorfose *anagógica* do seu estilo, a partir de *Anunciação e encontro de Mira-Céli* (escrito em 1943, publicado na Argentina em 1950 e no Brasil em 1951): Mira-Céli, a doce musa sonâmbula, de presença escatológica e natureza "cristocêntrica", encarna, como personagem-persona, o conceito jorgedelimiano da poesia como gnose, órgão insubstituível dos "grandes temas" universais.

No fim dos anos quarenta, essa visão gnóstica se casará com a preocupação da forma. A fase hermética terá sua expressão "classicizada", e mais especificamente, *culteranizada*, na opulenta messe do *Livro de sonetos* (1949). Em cerca de oitenta composições, quase todas em decassílabo livremente rimado, e várias vezes formando "cachos" do mesmo motivo lírico, Jorge de Lima explora uma atmosfera onírica, regida pela vontade de "fuga completa da razão":

> *Não procureis qualquer nexo naquilo*
> *que os poetas pronunciam acordados*

pois eles vivem no âmbito intranqüilo
em que se agitam seres ignorados.

Uma exaltada noção do poeta como vate, cuja fala é nada menos que "fala de Deus", perpassa pelo tom oracular do livro, onde a Musa é "sortilégio", "sombra invasora", "mar ensimesmado" e no entanto aberto à audácia profética do verbo artístico. A música desses versos torna muitos memoráveis; a arte do *enjambement*, acaso prolongada por todo o espaço sintático do soneto, atinge um virtuosismo inédito. A maleabilidade rítmica e a freqüência dos vocativos ligam esses sonetos aos do "último romântico" Luís Delfino (1834-1910);[20] em Jorge de Lima, porém, a surdina lírica de Delfino se converte numa ressonância hierática, mais próxima da frase gnômica dos *Sonetos a Orfeu* (ou dos arcanos das décimas do renascentista Scève) do que da tradição clássico-romântica. Mas às vezes os sonetos soam como confidência sussurrada, especialmente quando votados à evocação da infância por meio de um metaforismo admiravelmente surrealizante:

Nas noites enluaradas cabeleiras
das moças debruçadas, dos sobrados
desciam como gatas borralheiras
por sobre os nossos lábios descuidados.

Beijávamos os cachos; das olheiras
delas caíam prantos obstinados.
Calmávamos com eles as fogueiras
dos nossos próprios olhos assustados.

Quando o *Livro de sonetos* surgiu — em pleno apogeu de uma revolta antimodernista de caráter neoparnasiano — a exuberância surreal-barroca de Jorge de Lima levou certa crítica a protestar contra o seu excessivo "efeitismo". No entanto, o saldo genuinamente poético desse livro, o mais bem realizado do autor, é substancial; e o efeitismo talvez seja mais contraproducente em muitos passos do seu *magnum opus*: a pletórica *Invenção de Orfeu* (1952), em dez cantos e onze mil versos de grande variedade métrica e estrófica. O dogma da Queda, o motivo da viagem, o mito da Ilha, os cír-

culos de Dante, Orfeu e a Musa (identificada também com a Inês de Castro dos *Lusíadas*, um dos principais modelos do poema) são apenas alguns dos temas desse epos descosido — tão desalinhavado quanto os *Cantos* de Pound ou o *Paterson* de Williams. Jorge de Lima visou uma epopéia moderna, isto é, "sem conteúdo novelesco" — e de fato subintitulou a obra "biografia épica" (e "Biografia", além do mais, é o título do canto — o oitavo — a um só tempo mais longo e mais uno da *Invenção*). Biografia, bem entendido, do próprio poeta. Um crítico, o filósofo Eurílalo Cannabrava, aludiu a um rilkiano *Weltinnenraum*. Intencionalmente, não há dúvida de que somente um espaço interior de alcance, ou apetite, cósmico abarca, entre outras coisas, a distância entre a matéria multiforme da ilha distópica jorgedelimiana e a sua mensagem cristã, sedimentada no último canto ("Missão e Promissão"). Esteticamente a questão é complexa, e o poema, na sua idéia, parece bastante maior do que a sua própria poesia.

O último Jorge de Lima pode ter sido — na sua ambição máxima — um poeta falho; mas a *originalidade de sua posição estilística* é inegável. Refiro-me à sua singularidade entre os modernistas, já que pesquisas recentes descobriram, na imensa mole da *Invenção*, alguns casos bem documentados de versos plagiados dos clássicos da épica ocidental: plagiados e não simplesmente inseridos, diacriticamente, como em Pound ou Eliot. Estilisticamente, o epos (auto)biográfico de Jorge de Lima não poderia ser mais diferente do deliberado *sermo pedestris* da poesia de Mário de Andrade ou de Bandeira. Considerá-lo, nesse plano, uma obra epigônica, como faz Wilson Martins, [21] é negligenciar a evolução dialética do verso modernista, tanto em sua diferenciação interna quanto em suas relações com as matrizes européias do vanguardismo novecentista.

À guisa de conclusão: euromodernismo e modernismo brasileiro

No meio da década de cinqüenta, com o modernismo esgotado ou em processo de classicização, a maior influência

poética modernista entre as novas gerações era justamente a de Jorge de Lima — o Jorge de Lima do *Livro de sonetos* e da *Invenção de Orfeu*. Isso se comprova de maneira bem eloqüente na obra do poeta-crítico Mário Faustino (1930 - 62), um neovanguardista, autocolocado na confluência de Jorge de Lima e Ezra Pound. A outra forte influência desses anos — o construtivismo de João Cabral de Melo Neto (1920-) — não pertence ao âmbito do modernismo e sim aos primórdios do pós-moderno. Na verdade, é lícito afirmar que o hermetismo órfico de Jorge de Lima encerra e liquida o ciclo evolutivo da poética modernista brasileira.

No começo da nossa análise, salientamos a grande heterogeneidade interna do modernismo e do contexto estilístico da sua época — geralmente reconhecida como a fase áurea do verso brasileiro, inclusive em comparação com o resto da poesia latino-americana do século. Vimos que muitos dos melhores autores brasileiros novecentistas não foram, a rigor, modernistas. Na poesia, foi esse o caso do católico neo-romântico Augusto Frederico Schmidt (1905 - 65) ou da fina poetisa mineira Henriqueta Lisboa (1903 - 85); e não deixa de ser também o de Cecília Meireles (1901 - 64), ligada, na mocidade, ao *modernismo de reação* — antimodernismo dirigido contra a vanguarda paulista — do grupo espiritualista de *Festa*. Esses poetas não são modernistas *stricto sensu*, nem tiveram ligação com as vanguardas do Sul ou as do Nordeste, à diferença do que ocorreu com os poetas, igualmente importantes ou significativos, Cassiano Ricardo (1895 - 1974), Joaquim Cardozo (1897 - 1978), Dante Milano (1899-), Augusto Meyer (1902 - 70) e Abgar Renault (1903-). Alguns destes últimos poderiam muito bem ter protagonizado nosso pequeno estudo, como decerto o poderiam as altas vozes poéticas dos dois mineiros Carlos Drummond de Andrade — a figura central do verso modernista (examinada neste volume por Antônio Cândido, em capítulo à parte) e Murilo Mendes (1901-75). Drummond ocupou o lugar de grande poeta social do modernismo; Murilo, o de seu poeta *cultural* por excelência[22]. A escolha de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e

Jorge de Lima se deveu exatamente ao desejo de mostrar, ainda que de modo tão esquemático, a rica diversidade do modernismo, através de três estilos e evoluções poéticas profundamente diferenciados — e não obstante, comprometidos com o projeto modernista de revolucionar a literatura.

Historicamente, a "vitória" do estilo tardio de Jorge de Lima, no crepúsculo do modernismo, é muito instrutiva. Alguns críticos de hoje gostam de contrastar modernismo e pós-modernismo, na Europa, por meio do critério domínio do símbolo/desaparecimento do estilo simbólico. O pós-modernismo seria sobretudo uma revolta contra a ordem hipersimbólica da escrita paleovanguardista — a escrita de *The Waste Land*, das *Duineser Elegien* ou *Der Tod des Vergil*, por exemplo. Acontece que, nesse sentido profundo, inerente à poética "euromodernista" — à poética do alto modernismo europeu — é forçoso reconhecer que, no modernismo *brasileiro*, a "hora do símbolo" ainda não havia soado. Em estreita conexão com essa circunstância, destaca-se outro aspecto: é que, em seu conjunto, a obra dos modernistas brasileiros *não* partilha daquele *enigmatismo* generalizado que marca a escrita simbólica da literatura gnóstica do alto modernismo ocidental — o mundo de Kafka e do surrealismo, cujo maior intérprete, Walter Benjamin, foi o maior crítico da primeira metade do século. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, como Graciliano Ramos ou Drummond, não são autores "enigmáticos"; escritores modernos (e quase todos de vanguarda), sua arte não obedeceu àquele princípio de "participação nas trevas" (Methexis am Finsteren) que Theodor W. Adorno erigiu em selo da estética novecentista radical, de Kafka a Beckett. Nas letras brasileiras, foi somente com a publicação da ficção madura de Guimarães Rosa (1907-67), a partir de 1956, que se entronizou a visão gnóstica, e com ela, a indeterminação do sentido último, da "moral", da literatura, típica do paradigma kafkiano euromodernista.[23] Ora, o orfismo hermético da terceira fase de Jorge de Lima, logo imitado por significativos poetas da geração de 50, serviu de poderoso prelúdio ao advento do "estilo das trevas" na literatura bra-

sileira — e isso é o que situa *Invenção de Orfeu* nos confins lógicos, e não apenas cronológicos, do modernismo *more brasilico*. Este partira sempre de uma interpretação da terra, de um *hic et nunc* historicista. Agora, o orfismo de Jorge de Lima, como o super-regionalismo de Guimarães Rosa ou a mística negativa de Clarice Lispector (1926-78), partirá de uma problemática universalista de fundo claramente soteriológico. Com eles, o modernismo se converte em neomodernismo — à espera da contestação pós-moderna da própria idéia de literatura de vanguarda.

Junho de 1981.

NOTAS

1 HOLANDA, Sérgio Buarque de: "Blaise Cendrars — Kodak", in *Estética* nº 1. Rio, setembro de 1924; republicado em Alexandre Eulálio: *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. S. Paulo: Quíron, 1978, pp. 163-66.

2 Ver as distinções de Vahan D. Barooshian, *Russian Cubo-Futurism 1910-1930*. Haia-Paris: Mouton, 1974, p. 108, retomadas em Chris Pike (org.) *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*. Londres: Ink Links, 1979, intro.

3 Cf. C. K. Stead. *The New Poetic*. Nova Iorque, 1966 e Monroe K. Spears, *Dionysus and the City: modernism in twentieth-century poetry*. Nova Iorque: Oxford U.P., 1970, cap. 8.

4 MERQUIOR, J. G. "A tirania da imaginação", suplemento "Cultura", *O Estado de São Paulo,* 23 de novembro de 1980 (rep. em J. G. Merquior, *As idéias e as formas*. Rio: Nova Fronteira, 1981, cap. 10) e também nesta antologia.

5 A idéia de que as rebeliões contraculturais tipificadas pelos movimentos estudantis da década de sessenta representam tentativas de projetar na cultura *social* o espírito dionisíaco que, em 1920, habitou certas vanguardas *estéticas* é sugerida (com diferentes avaliações) por filósofos como Jürgen Habermas (*Legitimations-probleme im Spätkapitalismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973, parte II, cap. 7) e sociólogos como Daniel Bell (*The Cultural Contradictions of Capitalism*, Londres: Heinemann, 1976, cap. 3).

6 Ver a segunda parte da contribuição de Guillermo O'Donnell a Paulo Sergio Pinheiro (org.): *O Estado da América Latina*. Rio: CEDEC/Paz e Terra, 1977.

7 Por outro lado, numa perspectiva histórica mais abrangente, a *estatificação* brasileira se afigura mais completa e mais sólida que a argentina: ver meu ensaio "Patterns of state-building in Brazil and Argentina", in John A. Hall (org) *States in History*, Oxford: Blackwell, 1986, pp. 264-88.

8 Para essa classificação, vide Sérgio Miceli: *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1920-1945), S. Paulo: Difel, 1979.

9 MICELI: cit., p. XXII.

10 BASTIDE, Roger: *Poetas do Brasil.* Curitiba: Guaíra, 1947.

11 Cf. SEDLMAYR, Hans: *Die Revolution der Modernen Kunst.* Munique: Rowohlt, 1955, passim.

12 Cf. GREMBECKI, Maria Helena: *Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau*. S. Paulo: IEB/USP, 1969.

13 SCHWARZ, Roberto: "O psicologismo na poética de Mário de Andrade", in *A sereia e o desconfiado — ensaios críticos.* Rio: Civilização Brasileira, 1965; 2ª ed., Rio: Paz e Terra, 1981. João Luiz Lafetá: *1930: A crítica e o modernismo*. S. Paulo: Duas Cidades, 1974.

14 DASSIN, Joan: *Política e poesia em Mário de Andrade*. S. Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 127.

15 LOPES, Telê Porto Ancona: *Mário de Andrade: ramais e caminho*. S. Paulo: Duas Cidades, 1972 sublinha a constância da preocupação ética na vida intelectual de Mário, desde os seus anos de educação religiosa.

16 Na última dessas antologias, *Poesia do Brasil* (1963), a seleção a partir do simbolismo ficou, a convite de Bandeira, a meu cargo.

17 HOLANDA, Sérgio Buarque de: "Trajetória de uma poesia", in *Manuel Bandeira, Poesia e prosa*. Rio: Aguilar, 1958, republ. em Sônia Brayner (org.): *Manuel Bandeira*, coleção Fortuna Crítica. Rio: Civilização Brasileira, 1980.

18 A observação é de Gilda e Antônio Cândido de Mello e Souza, introd. a Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira.* Rio: José Olympio.

19 Para o conceito de Entichung, v. Hugo Friedrich: *Die Struktur der Modernen Lyrik - von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburgo: Rowolt, 1956. Trad. bras., Tempo Brasileiro. A noção é de Walzel.

20 Segundo a observação de Waltensir Dutra, no ensaio introdutório a Jorge de Lima: *Obra Completa*, vol. I. Rio: Aguilar, 1958, p. 37.

21 MARTINS, Wilson: *História da Inteligência Brasileira*. S. Paulo: Cultrix, 1977-79, vol. VII (1933-1960), pp. 309-10.

22 De Murilo Mendes, ver, no mínimo, a *Antologia poética* organizada por João Cabral de Melo Neto com introdução de J. G. Merquior. Rio: Fontana, 1976.

23 Sobre este ponto v. as indicações esboçadas por mim em "Modernisme et après-modernisme dans la littérature brésilienne", in *Littérature Latino-Américaine d'aujourd'hui* (colloque de Cerisy, dirigido por Jacques Leenhardt), Paris: 10/18, 1980, pp. 192-98.

(Capítulo do livro *Brasilianische literatur*, org. por Mechtild Strausfeld, Frankfurt, Suhrkamp, 1984.)

O GIGANTE EPISTOLAR

Sabem qual foi o melhor presente dos oitenta anos de Drummond? Foi aquele que, em vez de receber, o poeta nos deu: uma edição primorosamente anotada de noventa e uma cartas de Mário de Andrade (*A lição do amigo — cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*; José Olympio, 1982). Vindo logo após a publicação da pequena mas importante correspondência de Mário com Pedro Nava (*Correspondente contumaz; Nova Fronteira, 1982) e apenas um ano depois dos volumes de cartas a Murilo Miranda, Fernando Sabino e a Rodrigo M. F. de Andrade (estas, editadas por Lélia Coelho Frota, capitais para o entendimento da história da política de cultura do Brasil), A lição do amigo* coroa o rico processo de revelação da trajetória intelectual mario-andradina aberto, em 1958, por Manuel Bandeira, o primeiro a divulgar as inimitáveis epístolas do papa do modernismo.

O próprio Mário ironizava seu "gigantismo epistolar", ao mesmo tempo em que manifestava perfeita consciência da sua discrepância em relação aos moldes convencionais da epistolografia literária. O *déshabillé* da sua prosa, veículo de uma intimidade sem exibicionismo, põe a nu suas constantes aflições de corpo e de bolso — a "vida antiminha" da doença e da impecúnia — com a mesma franqueza com que fala da sua ambivalência ante a revolução de 32; da permissividade cultural do seu querido Rio ("onde qualquer pé-rapado não tem vergonha de se confessar literato ou artista, e tem coragem de passar duas horas num café conversando literatura"); ou da funda depressão autodepreciativa que, em 1941-42,

inaugurou a fase-testamento de sua obra — a época da "Elegia de Abril" e da "Meditação sobre o Tietê". As cartas de Drummond se estendem de novembro de 1924 a fevereiro de 45, mês da morte de Mário de Andrade. Curiosamente, o único hiato longo — do princípio de 1940 ao meio de 42 — só em parte corresponde ao período da residência carioca do missivista (1938-41). É que, conforme explica Drummond, a tardia vinda de Mário para o Rio, não tendo acarretado nenhuma freqüentação assídua dos dois amigos, não exonerou o epistolário de ambos de sua função confidencial e convivial. A cessação da correspondência se deveu menos à proximidade física do que a um obscuro atrito, afinal superado pelo gênio marioandradino da amizade, embora não — nota-se — sem uma ou outra quebra na constante calidez do tom.

No epistológrafo Mário de Andrade, é sabido, mora muito da sua melhor crítica — o que é patente na argúcia com que ele analisa *Alguma poesia* e *Sentimento do mundo*. Mário tinha o hábito de deplorar a incompreensão do poético como um "destino da nossa crítica", de Sílvio Romero a Tristão de Athayde; e essa censura, além de fundamentalmente justa, se torna ainda mais acurada pelo contraste com o seu competentíssimo desempenho de intérprete do nosso verso, clássico ou moderno. Nas páginas sobre poemas de Drummond, essa acuidade crítica seria tanto maior (e tanto mais útil ao aprendizado e evolução do seu correspondente) quanto Mário atuava cada vez mais liberto do "modernismo tendencioso"; cada vez mais disposto a ser senhor, e não servo, de suas próprias teorias e programas literários.

Pois programa havia, sem sombra de dúvida. Para começar, o compromisso com o nacional em arte ("Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo"). O encontro com Drummond colherá Mário em plena virada brasileira, com o tema Brasil regendo a rápida e fecunda ultrapassagem do "desvairismo" de 22. O combate ao "*dépaysement*", "a moléstia de Nabuco", leva-o a prescrever dietas de leitura ("não leia França uns meses!..."). Leva-o, sobretudo, a esboçar uma antropologia justificativa, baseada na idéia, bem de musicólogo, de que "as

raças são acordes", psicologias coletivas peculiares, todas contribuindo para a "harmonia da civilização".

Porém Mário tempera ou qualifica esse apego à brasilidade com o maior equilíbrio, fazendo questão de mantê-lo bem separado de qualquer exotismo (o exótico "serve apenas de condimento", avisa) e, em geral, de todo "brasileirismo de estandarte", chegando mesmo a se definir "mais brasileiro que nacionalista". Principalmente, julgava nosso "acorde", como cultura, ainda em grande parte futuro. Ao contrário do Oswald de Andrade em marcha batida para a ideologia "antropofágica" do Pau Brasil, Mário percebia que o Brasil exótico pode ser exótico "até pra nós", por não colaborar necessariamente na "forma cultural que pode adquirir a nacionalidade no desenvolvimento de si mesma". Portanto, nada de "atacar e negar a erudição e a civilização", até porque há primitivismo e primitivismo: o técnico, condenável; e o de "exata realização psíquica", que está na arte grega tanto quanto em Bizâncio ou na estatuária do Aleijadinho.

Não se pode falar na natureza do brasileirismo marioandradino sem tocar na mensagem de *Macunaíma* — a rapsódia satírica incluída no movimento da Antropofagia, mas sob certos aspectos bem afastada do neonativismo dadá oswaldiano. Em *As idéias e as formas*, a propósito do penetrante estudo de Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde* (também citado por Drummond), procurei salientar como as recentes apoteoses do anti-herói sem nenhum caráter brigam com as intenções satíricas de Mário. Em sua correspondência com Bandeira, Mário deixou clara a imaturidade de Macunaíma, como alegoria quer do brasileiro — novo Malasarte ou Juca Mulato — quer do homem contemporâneo em geral. As cartas a Drummond reiteram a índole de sátira do livro. Recusando a "Macu" a condição de símbolo "total" do caráter brasileiro, ele sublinha a diferença entre o pessimismo da história e a concepção otimista do Brasil no espírito de seu autor. Quarenta anos antes das carolices tropicalistas, a distorção que Mário enfrentava não era a canonização neo-antropofágica de Macunaíma, e sim a redução do seu pensamento (pela

crítica dos católicos) a um banal pessimismo primitivista. Não era à toa que ele advertia: "Não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo."

Tanta tinta já correu sobre o "dionisismo" dos modernistas, a alegria lúdica no "claro riso dos modernos"... No entanto, por mais "arlequinal" que ele se tenha querido, vida e obra de Mário de Andrade desmentem cabalmente a pretensa irresponsabilidade — a disponibilidade estetista — do modernismo. Assim como a antítese de nacionalismo e universalismo, imposta pela crítica espiritualista, a alternativa ludismo/responsabilidade se revela positivamente falsa como elemento caracterizador da posição de Mário. Espírito lúdico e folgazão ("um criançó", diz ele), Mário de Andrade foi uma personalidade não menos visceralmente ética — se bem que nada puritana. Só um motivo ombreia com o tema brasileiro na correspondência com o jovem Drummond: o sentido solidário do seu profundo amor à vida, traço que o adogmático Mário herdou do melhor de sua formação católica e soube casar com um acendrado *ethos* antidecadente e antiesteticista.

"Só há um jeito de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso com a vida, isto é, viver com religião a vida. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação da vida me é indiferente. Eu tanto aprecio uma boa caminhada a pé até o alto da Lapa como uma tocata de Bach e ponho tanto entusiasmo e carinho no escrever um dístico que vai figurar nas paredes dum bailarico e morrer no lixo depois como um romance a que darei a impassível eternidade da impressão. Eu acho, Drummond, pensando bem, que o que falta pra certos moços de tendência modernista brasileiros é isso: gostarem de verdade da vida. Como não atinaram com o verdadeiro jeito de gostar da vida, cansam-se, ficam tristes ou então fingem alegria, o que ainda é mais idiota do que ser sinceramente triste."

Encontrar a felicidade, não na satisfação, mas "numa aceitação íntima permanente da realidade" — aceitação que não implicava, de forma alguma, renúncia ou conformismo, como ele se apressa a esclarecer. É esse sentido religioso da vida que o faz increpar o vulto de Anatole France, encarnação suprema, entre os modelos culturais da época, do ceticismo "literário", em todos os sentidos da palavra.

Santo Agostinho gostava de dizer que a vida não é um espetáculo: é um aperto, um dilema. Pois bem: toda a moral marioandradina consiste, nessas cartas, em manter a literatura próxima da vida, evitando que tanto uma como outra virem espetáculo. Daí a sua ojeriza pela semostração "imoral" (sic) do vitalismo de Graça Aranha ("o bobão do Graça"), caso típico de decadente convertido ao (pseudo)modernismo; e daí, também, o seu distanciamento do clownesco Oswald. "O Oswald... está mais perto de Graça Aranha do que imagina" — (a Drummond, 14.X.26), observa ele num dos mais sagazes *insights* sobre a atitude vital e artística do outro chefe da vanguarda paulista.

Mário de Andrade buscava, nas suas próprias palavras, "ser humano em vez de ser indivíduo". Humanidade além do individualismo. Além e não contra; ou contra, somente, o individualismo anárquico, predatório e auto-indulgente que o velho Brasil e o decadentismo europeu nos haviam legado. Missionário leigo, não se incomodou de dissolver suas obras em gestos, em se sacrificar como artista para que o Brasil e sua arte realizassem enfim seu acorde "na harmonia da civilização". Tudo isso, com uma poética fiel ao mais válido na herança romântica (como o reconhecimento da inspiração — do escrever "fatalizado"), mas modernissimamente ciente de que "carece botar inteligência na poesia". Com uma estética ciumenta da autonomia da arte, mas, ao mesmo tempo, adstrita a dissociar a torre-de-marfim do artepurismo e do não-se-importismo — do escapismo, enfim, em que se embalara a *berceuse* da decadência. E sobretudo, com uma tal ética da amizade, com uma devoção filadélfica, que só poderia partir de uma admirável, de uma soberba figura humana. Da incrí-

vel fraternidade sem pose nem máscara de um grande intelectual que foi sempre, como dizem os hispânicos, "todo um homem" — talvez o autor mais gente de toda a nossa literatura.

1983.

NOSSO CLÁSSICO MODERNO

Entre os atributos de um verdadeiro clássico, T. S. Eliot discernia: a consciência histórica; a capacidade de abranger toda uma pauta de sentimentos; e a "catolicidade", isto é, a superação de qualquer ótica provinciana — inclusive daquele "provincianismo não do espaço, mas do tempo" a que, tantas vezes, o espírito moderno se entregou, perdendo com isso o senso da universalidade do humano. Em Carlos Drummond de Andrade nossas letras contemporâneas encontraram seu clássico, detentor em grau eminente de cada uma dessas três qualidades. Pela sua própria saga íntima, o verso de Drummond exala consciência histórica. A parábola do fazendeiro do ar é metáfora de nossa evolução social. Filho de fazendeiro, sentindo e sofrendo a grande cidade dos anos mais tempestuosos do seu século, ele captou como ninguém o significado emocional de nossa complexa metamorfose de subcontinente agrário em sociedade urbano-industrial.

Essa polarização a um só tempo geográfica e afetiva entre um Brasil-passado e um Brasil-presente é que conferiu ao conteúdo (além dos temas) da poesia de Drummond uma abrangência única, que ainda inexistia na lírica, no entanto tão rica, do nosso primeiro grande poeta moderno urbano, Mário de Andrade. Na longa confidência do itabirano, a contínua lembrança do universo patriarcal serviu para surpreender, por contraste, as várias faces da angústia moderna; mas por outro lado, o mesmo passado não escapou ao olhar crítico do seu humor rebelde, à inquietação do seu individualismo intransigente. O poeta não esquece que os "áureos tem-

pos/eram de cobre" por mais que deveras pairasse neles "certa graça de viver"...

Vai para quinze anos, Tristão de Athayde classificou Drummond de "nosso Baudelaire" — e de fato foi esse o seu papel histórico. Walter Benjamin enxergava no poeta das *Flores do mal* o fundador da tradição moderna, por ter sido ele quem incorporou à poesia a profundidade existencial da vivência urbana, rompendo, ao fazê-lo, com os cânones expressionais da lírica clássico-romântica.

A partir dessa básica (e quase mágica) identificação de raiz entre sua personalidade poética e o espírito de seu tempo, Drummond desdobrou mais de um perfil lírico. Na época da guerra e da luta contra os fascismos, o solitário se fez solidário e virou um quase tribuno. "Mundo mundo vasto mundo/mais vasto é o meu coração", escrevera o poeta em sua estréia. Agora — nas trevas de 1940 — ele teria a coragem de se desmentir, levando seu "sentimento do mundo", do mundo incomensurável na sua densidade humana, a culpabilizar seu narcisismo de intelectual burguês. Mas mesmo aí, caracteristicamente, Drummond se nega a ser o arauto da utopia; do fundo de sua fraternidade desajeitada, não cantará nenhuma Nova Jerusalém, mas apenas, em tom entre embargado e combativo, "o tempo presente, os homens presentes, a vida presente".

Há, no *opus drummondianum*, pelo menos uma voz recorrente que se mantém fiel à imagem do poeta público: a musa cívica de Drummond, exímia comemoradora de grandes valores nacionais, de Machado de Assis a Rondon, de Goeldi e Portinari a Manuel Bandeira, para não falar no seu querido mestre do modernismo: Mário de Andrade. Discretamente, num estilo que desdenhou, mineira e modernistamente, a pompa e retumbância da nossa velha retórica cívico-republicana, o verso de Drummond realizou a mais árdua alquimia para o antiparnaso da proposta literária da vanguarda "heróica": transformou a surdina idiossincrática da lírica pessoal num discurso lírico pejado de ressonâncias coletivas.

Membro de uma esplêndida geração intelectual mineira — a geração de Mílton Campos, Gustavo Capanema e Afonso Arinos, de Rodrigo M. F. de Andrade e Cyro dos Anjos, de Abgar Renault e Pedro Nava —, imbuída de um forte sentido do ético e da moral pública, Drummond realizou, fora do tom épico, muito daquela celebração nacional com que Bilac sonhara.

No percurso que vai do cubismo literário de *Alguma poesia* à escrita classicizada de *Claro enigma*, passando pelo opulento-meridiano de *A rosa do povo*, Drummond terminou por adicionar uma terceira dimensão a sua obra poética: a lira filosófica, em que poucos o igualam dentre os contemporâneos. Tanto de um como de outro dos pólos permanentes de sua temática — o mundo de Itabira, a cena citadina — ele soube extrair algumas das mais densas meditações poéticas da língua portuguesa, a ponto de haver quem lobrigue nessa parte de sua obra o traço mais fundo de sua visão da vida —

Que quer o anjo? chamá-la.
Que quer a alma? perder-se.
Perder-se em rudes guianas
para jamais encontrar-se.
.....
.....
Que quer a nuvem? raptá-lo.
Que quer o corpo? sorver-se,
delir memória de vida
e quanto seja memória.

No entanto, o perfume da sabedoria drummondiana não chega a ser um pessimismo concluso. Até seus demônios niilistas, até a volúpia do amorfo e o repetido aceno ao nirvana, se alternam com uma intermitente mas jubilosa aceitação da vida, das súbitas epifanias do simples viver, improvocado e consolador. Uma das imagens da existência na velhice do poeta é a de "certa canção cantada por si mesma", inesperada oferta no crepúsculo de todas as ilusões. Como a de Machado de Assis, espírito tão afim ao seu, a ironia de Drum-

mond se situa mais além da alternativa otimismo/descrença, que de ambos a vida faz gato e sapato...

Insigne denunciante das prepotências do progresso, ele não se deixou aprisionar pela mitologia do progressismo *estético*: a superstição da forma revolucionária em moto perpétuo, até o limite da incomunicação. Assim como teve de conquistar aquilo que não lhe era, a princípio (ao contrário de Bandeira), natural: o metro e a música do verso — construiu sua linguagem dentro de uma crescente consciência lúdica e artesanal, mas nunca cedeu ao fetichismo dos puros jogos lingüísticos. E só um poeta interiormente liberto dos cacoetes de qualquer vanguarda seria capaz de dar a seu povo, ao lado de tantos versos livres memoráveis, os dísticos perfeitos e perfeitamente singelos do humaníssimo "Caso do Vestido", jóia da poesia narrativa em toda a literatura moderna. Em Drummond, clássico moderno, o modernismo se consuma e se justifica numa dupla universalidade: a de falar de nós aos outros, e a de fazer um tempo histórico emocionar o homem de qualquer tempo.

1982.

COMPORTAMENTO DA MUSA: A POESIA DESDE 22

(Comentário a uma análise de Guilhermino César)

Discutir a comunicação-depoimento de mestre Guilhermino, que é simplesmente um dos pilares do modernismo, para felicidade geral ainda em plena atividade, o poeta genuíno de *Sistema do imperfeito* e da *Arte de matar* e, *last but not least*, o decano dos nossos historiadores literários, constitui um privilégio, mas também uma séria responsabilidade. No espaço de que dispomos, não é possível aprofundar o juízo sobre cada um dos pontos de grande interesse suscitados por ele. Em conseqüência, limitarei minhas observações a alguns eixos temáticos de sua análise, tão saborosamente permeada pelo tom memorialístico de quem vivenciou, como participante, a aventura da nossa poesia moderna.

O primeiro eixo seria um dos grandes traços da poética de 22: aquela vontade de incorporação do "trivial", combinada com uma "manipulação afetiva" da linguagem. A conquista, em suma, pelo verso, do que Guilhermino chamou com sagacidade de "grande mundo das pequenas coisas". Foi a democratização da matéria lírica, associada, conforme sabemos, ao que Leo Spitzer denominou "democracia das palavras" e Auerbach, abrindo caminho a mais de um crítico contemporâneo, analisou como predomínio do "estilo mesclado" na linguagem poética.

Nesse ponto, para mim, o mais estimulante nas considerações de Guilhermino César consistiu nos elementos de continuidade — sutil continuidade — por ele assinalados entre esse alargamento modernista do território lírico, para em-

pregar a feliz expressão de Aurélio Buarque de Holanda, e certos aspectos centrais de toda uma rica tradição de lirismo intimista: a tradição lírica em surdina nostálgica, que Guilhermino tão bem evocou ao falar do arco Alphonsus — Mário Pederneiras — Ribeiro Couto. Pessoalmente, creio que a ternura reiterada pelo crítico frente a essa quase dinastia poética é amplamente justificada, assim como o é sua valorização da variante peculiarmente "irônico-sentimental" dessa linha lírica na poesia de Mário Quintana.

O despotismo do cânon de vanguarda em nossa estética literária oficial — e oficialmente ensinada — tem inibido bastante a apreciação dessa corrente intimista. É verdade que ela parece majoritariamente composta de poesia menor, conquanto se trate, com freqüência, de ótima poesia menor. Nem isso, porém, é sempre verdade. Basta pensar num nome estelar, o de Manuel Bandeira, cujas afinidades, no universo modernista, talvez estejam precisamente com o tom lírico de Ribeiro Couto.

Uma das razões da reticência vanguardista ou neovanguardista perante essa lírica intimista parece radicar no seu "antiquado" subjetivismo. Ora, a religião da vanguarda acredita piamente que a tradição moderna em poesia está comprometida com a "desegoização" da voz lírica — a *Entichung* de Hugo Friedrich. De Baudelaire a Rilke, de Pound a Montale, de Kaváfis e Pessoa a Celan e Enzensberger, deu-se uma entronização no lirismo "objetivo", muitas vezes construído em torno de *personae*. Em nosso modernismo tardio, bem como na primeira grande realização poética pós-moderna, a de Cabral, o recuo do tema subjetivo em favor do tema social ou filosófico (Drummond), social ou metapoético (Cabral), ou "cultural" (Murilo, Jorge de Lima) parecia ter consumado a conversão da musa brasileira a essa tendência histórica do verso ocidental, que a neovanguarda hegemônica de 1970 e poucos, o concretismo, só fizera exacerbar.

Eis senão quando, pela via *marginal*, começou-se, entre nós, a quebrar o primado objetivista. Afinal de contas, a

verdade é que os pós-modernos, na área do Ocidente, empreenderam um nítido regresso à voz pessoal, quer estridente, quer intimista. Regresso claríssimo na passagem de Eliot ou Auden para o americano Lowell e o inglês Larkin; ou no contraste entre o verso de confidência "selvagem" de Vallejo e o decorum de Guillén ou Salinas. Moral: se o nosso primeiro pós-modernismo foi altamente dessubjetivizante, nosso segundo — ainda *in fieri* — pós-modernismo dá muitos sinais de um forte desejo de ressubjetivização da poesia. Nessas condições, não pode admirar que a modesta mas eficaz tradição do verso intimista recupere títulos de legitimidade.

Manuel Bandeira está mais vivo do que nunca em nossa leitura de poesia. E que foi, em conjunto, a lírica de Bandeira senão um belíssimo desmentido à tese algo dogmática de que para ter verso moderno tinha-se que ter elisão da confidência, redução dos índices de subjetividade empírica na escrita poética?

De resto, a erosão vanguardista vai possibilitando algumas perspectivas de revisão crítica até mesmo de nossa poesia "modernista" não moderna. Se estamos preparados para revalorizar o verso moderno declaradamente "demótico" de Vinícius, ponte histórica da semiliteralização da letra na música popular não *folk*, não vejo razão para não recobrarmos o direito de estimar em seus próprios termos a poesia oratória de um Menotti del Picchia. Refiro-me, é claro, ao Menotti da época da *Angústia de D. João,* ou das *Máscaras*, um dos mais hábeis utilizadores do verso para fins de caracterização dramática em língua portuguesa. Mas que dizer — no outro extremo de sua evolução poética — do lirismo reflexivo de um livro como *O Deus sem rosto* (1968)? Tampouco é moderno em qualquer sentido estrita, ostensivamente vanguardista ou protovanguardista; e, no entanto, como recusar a densidade poética de um texto como esse "Monumento" —

Aclara o anjo a madrugada clara.
Indócil jovem faz-se austero adulto.

A tarde cai. Plasma com mudos gritos
estátua que ainda sofre de esperança.

Os anos vincam rugas nas memórias.
Petrifica-se em dor. Denso silêncio.
Esculpe assim com gestos indeléveis
esse unitário bloco de si mesmo.

Agora é mais passado que presente.
Voam os dias carcomendo a pedra
(projeto de poeira sobre as coisas).

Concluso e imoto nada mais espera.

Pende a cabeça contemplando a terra.

A noite desce sobre o monumento.

No mundo literário de língua inglesa, assiste-se hoje ao resgate de vários valores eduardianos, relegados um pouco brutalmente pela sacramentação das opções estéticas e estilísticas de Pound e cia. Algo de semelhante poderia ser tentado entre nós, sem que para tanto perdêssemos o gosto pelo elenco dianteiro de nosso modernismo, aliás muito mais heterogêneo e, no fundo, moderado, do que o puritanismo de vanguarda gostaria de admitir.

Um segundo eixo na comunicação de mestre Guilhermino seria a questão do *primitivismo*. Para ele, primitivista é toda poesia carregada de visão cósmica da terra e do homem. A saudável intenção de Guilhermino é usar o conceito de primitivismo para fugir às limitações da noção de regionalismo.

Estimulado por sua busca de uma perspectiva crítica mais abrangente, gostaria de jogar com uma distinção. Na literatura moderna dos anos heróicos, tanto no Brasil quanto na Europa, o primitivismo conheceu, a rigor, dois planos. Houve primitivismo temático e primitivismo expressional. Se adotarmos a interpretação de Hans Sedlmayr, válida para o conjunto das artes colocadas sob a égide da revolução modernista (ou "de vanguarda", como ainda é mais usual dizer na Europa), verificaremos que os três elementos fundamen-

tais do estilo moderno foram: purismo, construtivismo e primitivismo ou surreal-expressionismo. Juntos ou separados, esses parecem ter sido os aspectos dominantes da arte moderna, quando cotejada com a cultura estética precedente. O surreal-expressionismo se identificava com a busca meio niilista do absurdo e a ânsia para-religiosa da inocência, precursora da mentalidade libertária contracultural de nossos dias. O primitivismo da forma era apenas o principal veículo dessa vontade de desracionalização e desculturalização da arte. Dadá, a estética da antiforma, foi sua expressão extrema; e no surrealismo aprendemos a reconhecer, graças a estudos publicados nos últimos vinte anos, uma espécie de sublimação neo-romântica do impulso dionisíaco do primitivismo puro e duro.

De modo geral, a vanguarda européia clássica praticou ambos os primitivismos, o expressional e o temático. No Brasil, entretanto, o grosso da literatura modernista avançada, que se concentrou no verso, resistiu aos excessos do primitivismo formal. Em seu lugar, nosso modernismo cultivou bastante o primitivismo temático. Procurou tirar partido da dimensão telúrica de nossa tropicalidade mestiça, que constituía por definição um fabuloso capital de símbolos e imagens contrapostos ao legado clássico-ocidental da cultura européia pré-1900. *Macunaíma, Martim Cererê* ou *Cobra Norato* ilustram eloqüentemente essa tematização do primitivo.

Nossos vanguardas do Sul e de Minas, que foram os mais ousados, jamais embarcaram a sério no projeto surreal-futurista de realizar a utopia das "palavras em liberdade", tão importante nas intenções do futurismo russo (Khlébnikov e a técnica do "zaum") e do bloco dadá-surrealista (escrita automática). Tenho para mim que o que conteve a intensificação do primitivismo formal no modernismo brasileiro, por oposição ao euromodernismo radical, foi a política antiesteticista daquele, encabeçada por Mário de Andrade. A conversão de Mário ao nacionalismo literário, no meio dos anos 20, e a um ideal de literatura a um só tempo engajada e autônoma nos anos 30 preservou o tronco central do modernismo de cho-

que de uma entrega aos idioletos formais em que desembocara a ultravanguarda européia, hermética e esotérica e, em última análise, evasionista e hiperesteticista.

Resumindo: nossos primitivistas, embora habitantes do país do carnaval, acabaram sendo bem pouco dionisíacos na forma... Está bem documentada, atualmente, a filiação refletida e madura de Mário de Andrade ao nacional-construtivismo do *esprit nouveau* — um pólo modernista deliberadamente diferenciado do "romantismo" anarquizante surreal-dadá.

Porém até mesmo o mero primitivismo temático terminou combatido, especialmente na poesia. Foi a reespiritualização do verso a partir das alturas de 1930, com Augusto Frederico Schmidt e outros católicos sedentos de universalismo. Reespiritualização muito bem caracterizada por Guilhermino César como "estratégica". Esse antimodernismo moderno foi, de fato, um momento dialético de grande significado no desdobrar-se de nossas letras contemporâneas, uma espécie de troco místico dado à orientação cada vez mais social — e também ela antimodernista — do romance de 30. E a freada antiprimitivista representa, logicamente, um terceiro eixo analítico no mapa traçado pela comunicação de Guilhermino César.

Finalmente, conviria destacar sua apresentação do advento das primeiras levas pós-modernistas em nossa poesia: a famosa geração de 45. Guilhermino indica muito bem como o deslocamento da norma de 22 abeberou-se na ampliação de contatos com o euromodernismo. Na guerra e no pós-guerra, os jovens poetas descobriram modelos fora de órbita das leituras preferenciais dos chefes modernistas: Eliot, Rilke, Valéry, os espanhóis... A lição neo-simbolista (Rilke, Valéry), hipomodernista (no caso espanhol) ou do modernismo classicizado de Eliot atuou como reforço de prestígio do anelo de disciplina que, conforme pioneiramente percebeu Alceu Amoroso Lima, se contrapunha, na geração de 45, à vontade libertária do modernismo de choque em 22.

Mestre Guilhermino detecta no novo cuidado com a arte do verso que invadiu nossa poesia no pós-guerra algo em última análise legitimável a partir de uma das principais propostas estéticas do próprio caudilho modernista. De fato, Mário de Andrade insistira em encarecer as virtudes do artesanato, ao mesmo tempo em que exaltava o célebre "direito à pesquisa estética". Na substância, essa aproximação é bem fundada. Apenas, poderíamos qualificá-la pela lembrança de que, em sua maturidade, correspondente às páginas teóricas de seus sete últimos anos, o elogio marioandradino da *técnica* distinguia a competência artística tanto do artesanato, concebido como familiaridade com o material, quanto do virtuosismo, comando da tradição dentro de cada arte. Para o Mário de "O Artista e o Artesão" (1938), técnica é a solução pessoal dada pelo artista ao tratamento de sua matéria-prima face às exigências da problemática de um determinado momento histórico. Daí, inevitavelmente, a pergunta: terá a obra poética da geração de 45, tomada em seu conjunto, enfrentado a contento esse desafio? Ou terá, ao contrário, cultivado um feixe de técnicas basicamente epigônicas, de vocação predominantemente livresca e ornamental?...

Tenho fama — justificada — de detrator da geração de 45. E só espero que aqueles que porventura se lembrarem de meus ataques à poesia de 45 não esqueçam que sempre excetuei deles a obra, consular em todo o nosso pós-modernismo, de João Cabral de Melo Neto. Mas não vacilarei em fazer aqui um bocado de *mea culpa*, retratando-me da negligência, relativa ou absoluta conforme o caso, em que deixei por longo tempo valores poéticos indubitáveis na obra de Bueno de Rivera, Ledo Ivo ou Mauro Mota. Até 1974, eu ainda assinava ensaios condenando em bloco o "malsinado neoparnaso" de 45. Hoje teria que discriminar muito mais, discernindo o que há de epigônico e acadêmico nos poetas de 45 do que, sendo diverso e até contrário ao modernismo, neles constitui, não obstante, um domínio estético e artístico não menos autêntico — e que de certo modo preparou civilizadamente mais de um vôo de nossa poesia dos últimos 25 ou 20 anos.

Confesso que parte de minha revisão pessoal da geração de 45 resultou de minha aceitação tardia de um dos maiores nomes do nosso verso moderno: Jorge de Lima. Nunca tive grande dificuldade em compreender e admirar formações poéticas bastante alheias ou até hostis ao modernismo central, como o já mencionado Schmidt, Cecília Meireles, Dante Milano ou Henriqueta Lisboa. Mas a verdade é que relutei longamente em ceder ao charme do último Jorge de Lima, o opulento vate órfico dos sonetos e da *Invenção*. No entanto, cumpre reconhecer que, no fim dos anos 40, foi a visão gnóstica de Jorge de Lima que vivificou a preocupação das formas geralmente esposadas pelos novos poetas da época. O surreal-cultismo de Jorge realizou a ambição maior da turma de 45: romper com o *sermo pedestris* da poesia despojada de Mário de Andrade, Bandeira ou Drummond.

A vitória do estilo final de Jorge de Lima, na despedida do modernismo como força hegemônica em nossas letras, é fenômeno dos mais significativos. Anda em moda contrastar modernismo e pós-modernismo, na Europa, por meio do critério poético do símbolo/eclipse do estilo simbólico. Nessa ótica, o pós-modernismo seria uma revolta contra a ordem hipersimbólica do verso paleovanguardista — o verso da *Waste Land* ou de poetas tão diferentes entre si quanto Trakl e Saint-John Perse, Stevens ou Jouve. É lícito individualizar em Pavese o poeta, nesse sentido, mais caracteristicamente anti-simbólico; em Pavese ou em Ponge.

O principal corolário da poética do símbolo, numa cultura literária de tipo gnóstico, isto é, composta de saberes arcanos, crenças herméticas, talismãs esotéricos, foi a instalação, na alta poesia ocidental de 1880 a 1940, de uma elevada dose de *enigmatismo*. O que nos interessa, naturalmente, é investigar se a nossa poesia de vanguarda, em sua fase clássica, compartilhou do símbolo e do enigmatismo. Ora, é claro que Mário, Bandeira e Drummond não são poetas enigmáticos nem, em nenhum sentido literal e sistemático, poetas do símbolo. Na literatura brasileira foi somente com a ficção madura de Guimarães Rosa que se consagraram, em termos de

influência efetiva, a poética do símbolo e a visão gnóstica. E isso foi precisamente o que o orfismo de Jorge de Lima, prontamente imitado por significativos poetas da geração de 50, preludiou. Até a *Invenção de Orfeu*, nosso modernismo partira sempre de uma interpretação da terra, de *hic et nunc* nacional ou regional. Mas o poema de Jorge, tanto quanto o supra-regionalismo de Rosa ou a mística negativa de Clarice Lispector, partia de uma problemática diretamente universal de fundo claramente transcendental e soteriológico. É isso que faz Jorge de Lima o anti-Cabral: o principal precursor de um neomodernismo brasileiro, finalmente entregue à visão do mundo deliberadamente irracionalista da vanguarda histórica européia.

Tomemos um poema típico da musa brasileira nos anos 50: um soneto de *Ausência viva*, de Octavio Mora:

Ifigênia, de pé na solidão,
acompanha os navios, ganha altura,
caminha pela morte e se procura
irrefreável de sofreguidão,

através dessa inerte multidão
dos vivos que povoam a amargura:
Durante a vida apenas escultura,
abandona, com toda a mansidão,

que sempre teve, a fixa e dura pose
do mármore que a teve toda a vida:
Respira agora e sopra a ventania,

levantando-se assim, adormecida,
sobre seu próprio corpo, que jazia
e jaz, sem que ninguém nele repouse.

Intuitivamente damos conta de que essa simbolização, esse pendor mitológico, essa repurificação do léxico lírico, que por vezes chega ao solene, é algo claramente distanciado do tom médio da poesia modernista. E algo, em compensação, bastante próximo não só de A. Reyes, mas do último Jorge de Lima. O que vale para Octavio Mora também vale para

Mário Faustino, artífice do decassílabo culto de *O homem e sua hora*, prematuramente desaparecido e que se situava, poeticamente, na confluência de Jorge de Lima com Ezra Pound.

Nem tudo, porém, na poesia de 1950 e tantos era obediente a essa orientação. Ao lado de Mora e Faustino, ao lado de Marly de Oliveira, Lélia Coelho Frota, Alberto da Costa e Silva ou do profeta da geração, Fernando Mendes Viana, havia figuras como Ferreira Gullar e o primeiro Mário Chamie. O que os separava, radicalmente, dos filhos espirituais de Jorge de Lima ou Cecília era o que se poderia chamar de recusa da epifania: da poesia de celebração do instante mágico, trocada, no verso de *Os rodízios* ou nas páginas de *A luta corporal*, por um ânimo crítico corrosivo, dessacralizante. Conforme adverte o livro de Gullar, "arte é traição", traição "cosmética", e longe de entregar-se a seus sortilégios, o poeta deve, por sua vez, atraiçoá-la em nome de sua verdade — de sua autenticidade — existencial.

Desde os anos 50, portanto, desenha-se, em nossa poesia pós-moderna, essa bifurcação: epifania ou profanação, celebração ou crítica. Na chamada geração de 60, a poesia erótica de Armindo Trevisan pertence ao primeiro pólo; os instantâneos "marginais" de Francisco Alvim e Antônio Carlos de Brito, ao segundo. Mas é claro que, por outro lado, nem todas as expressões mais interessantes, representativas ou influentes do verso pós-45 cabem numa polarização tão esquemática. Particularmente, não acho fácil inserir dentro dela a retórica da resistência e da combatividade característica de tantos poemas do gaúcho Carlos Nejar, nem a retórica da angústia nos sonetos do maranhense Nauro Machado.

Mas seja como for, ao menos essa alternativa de atitudes denota uma boa coisa: denota que nossa poesia voltou a enfrentar questões de conteúdo, depois de uma longa dieta formalista. Pois no reino "metalingüístico" de vanguarda, o dilema epifania/dessacralização nunca teve saliência ou sentido. A vanguarda por excelência — o concretismo — sofisti-

cou bastante a consciência técnica do poeta jovem no Brasil entre 1955 e 1970 — e além disso provocou sensível apuramento na *tradução* de poesia. Mas apesar do decantado "salto participante" da segunda dentição do movimento concreto, a produção poética concretista permaneceu prisioneira de estreitas fórmulas formalistas: poesia de programa de escola, laboratorial como ela só. O corpo a corpo com o conteúdo só viria a ser efetivo na estética do "levantamento" da corrente rival — poesia práxis, na qual, aliás, fizeram suas primeiras armas pelo menos dois dos melhores poetas do presente: Mauro Gama e Armando Freitas Filho.

Assim como me mostrei pronto a rever minhas posições monolíticas quanto à geração de 45, tampouco excluo a possibilidade de que meu juízo sobre fenômenos como o concretismo ou o poema-processo necessite de qualificações importantes. Seria bom ouvir de críticos como Guilhermino César uma apreciação desenvolvida dessas vanguardas — a reação de um veterano do modernismo. De qualquer modo, faço questão de deixar claro que minha completa falta de entusiasmo face a elas se cinge ao que sempre me pareceu muito pobre: o seu acervo de textos poéticos originais. Se a prova do doce está no comê-lo, até hoje, em matéria de concretismo, ficamos sem sobremesa.

E a última onda — a poesia marginal? Mestre Guilhermino dela não diz palavra; mas não posso concluir estas notas sobre nossa poesia contemporânea sem esboçar uma visão crítica desse movimento (que não é escola nem, a rigor, vanguarda: é no máximo uma transvanguarda). No limiar da década passada, o projeto marginal me parecia engajado em dois propósitos salutares: um, o de intensificar aquela tendência dessacralizante de que falamos acima; outro, o de *descerebralizar* o verso (ou a frase pós-verso), demasiado rarefeito pelos epígonos de Cabral ou de Jorge de Lima, em textos demasiado cerebrais ou até cerebrinos. Infelizmente, porém, a descerebralização anda acompanhada, em muita poesia marginal, de uma palpável *desintelectualização*. O que, naturalmente, são outros quinhentos, e vem mantendo mui-

tos textos marginais num estado lamentável de miserabilismo verbal e penúria intelectual. Miserabilismo e penúria talvez adequados à carência mental em que tem vivido, pela degradação do ensino, grande parte de nossa juventude — mas nem por isso menos deploráveis.

No início da sua comunicação, Guilhermino César indagava se o declínio da leitura de poesia não estaria ligado ao desaparecimento da melopéia, no verso e na oratória. Meio século de pouca métrica pode ter de fato modificado ou danificado a experiência leitora do ritmo. Ou será que nem tanto? Bandeira e Cecília, por exemplo, são poetas tão musicais em verso livre quanto em metro. Por outro lado, o sucesso das coleções marginais sugere que a poesia não está necessariamente menos popular — e não precisa seguir Paulo Bomfim e Adélia Prado para se popularizar. Mas será que a popularização se paga ao preço, senão do *kitsch*, daquela mesma penúria de verbo e conceito que há pouco lamentei?...

Esta é uma questão empírica, certamente não-respondível por meio de palpites apriorísticos (pró ou contra) e sim por algo que vale a pena fazer: uma ampla pesquisa sobre o consumo de poesia, antiga e moderna, no vasto público brasileiro da atualidade. Nem tudo são nuvens negras. *Morte e vida severina* teve êxito no vídeo; Gullar no *Poema sujo* e Affonso Romano de Sant'Anna, em tons muito diversos, provaram que a *volta do poema* ainda é possível e não apenas desejável.

O poema brasileiro mais conhecido de minha filha, uma adolescente educada em inglês (e portanto bem acostumada com a leitura de poesia), foi, durante muito tempo, a "Balada do Rei das Sereias" — aquela pequena jóia de perfeita musicalidade e magia evocativa. Mas quando ela chegou a Brasília, seu primeiro entusiasmo poético foi com um sarcástico "haicai" marginal:

SQS ou SOS
— eis a questão

O problema é que esse tipo de *flash* é quase tudo o que a poesia dita marginal tem dado de si. Com quem está o erro — com o lado Alphaville de Brasília, ou com o laconismo sem perdão do texto marginal, neto agridoce do poema-piada de 22? Com ambos, suponho. E nesse caso, conterão esses epigramas as sementes de uma futura floração poética digna da vária riqueza do verso modernista? Devo me sentir animado pelo novo impulso de expansão lírica perceptível no poema de Wally Salomão publicado agora mesmo no "Folhetim"?... Só nos cabe esperar — e apostar. Por enquanto, vamos distribuindo poesia ensinando o valor de tudo quanto for, no precário consenso dos entendidos, exemplo e modelo de "emoção relembrada em tranqüilidade".

(I Bienal Nestlé de Literatura Brasileira,
org. por Domício Proença Filho em São Paulo, em 1982)

BARTHES:
UM OLHAR DE DESPEDIDA

Já falei o bastante de Roland Barthes, o *crítico* — o que, no seu caso, implica, inevitavelmente, avaliá-lo enquanto *teórico* da crítica. Vamos agora concluir sublinhando brevemente alguns dos elementos definidores da sua personalidade intelectual, a fim de situá-lo no pensamento francês contemporâneo. Um bom começo é relembrar sua ênfase, do princípio ao fim, no caráter artificial dos signos culturais, literários ou não. Vimos como o estruturalismo francês tendia a mistificar a tese da arbitrariedade do signo, apresentando como uma descoberta avassaladora de Saussure o que era, quando muito, o ponto culminante da antiga história de um conceito clássico. Ora, Barthes foi precisamente o *teórico que concedeu ao signo arbitrário uma espécie de virtude moral.* Stephen Heath alega que, na sua obra, Barthes optou por uma *vertige du déplacement,* rendendo-se a uma paixão por níveis flutuantes, numa busca ardente de novas configurações. Assim, ele concebia a semiologia como uma "ciência infinita", uma "espiral vertiginosa de metalinguagens". Cada vez mais, não permitia ao signo descanso algum: os signos barthesianos nunca tiveram o direito de ter um determinado significado. Além de ser radicalmente arbitrário, totalmente imotivado, o signo passou a ser inquieto e inconstante, um artefato cultural sem domicílio, sempre pronto a rumar para um outro lugar desconhecido. A partir do final da década de sessenta, Barthes intensificou sua investida violenta contra a *"ilusão referencial"*: mas a sua denúncia não foi dirigida apenas con-

tra as pretensões miméticas na ficção: dirigia-se a todos os tipos de referência do signo. O significante liberto do significado se livrou, pelas mesmas razões, de todos os referentes. Como no formalismo russo, os "objetos" deixaram de ter importância.

Ora, a que conceito este signo inquieto, sem domicílio, este significante errante, pode nos remeter, a não ser — quem diria — ao *pour-soi* de Sartre? Não vimos que a consciência sartriana era um Holandês Errante, um cavaleiro nômade impossibilitado de parar, de fixar-se em qualquer objeto? Talvez Barthes tenha continuado até o fim leal ao seu primeiro amor filosófico, o existencialismo esquerdista de Sartre. De qualquer modo, parece haver indícios suficientes para afirmar que, ao dotar a arbitrariedade do signo de uma disposição ferozmente "ética", ao descrever como pecaminoso e impuro qualquer encontro (muito menos união) de signo e referência, Barthes estava, basicamente, *"existencializando" a visão saussuriana do signo.*

Philip Thody detectou, de forma muito perspicaz, um traço "puritano" em Barthes, para quem todo o significado recebido é um pecado: o significado deve ser conquistado, não recebido; contra toda dificuldade, deve ser uma recompensa pela virtude, não uma dádiva imerecida da Graça semiótica. Mesmo assim, as aflições de quem busca o significado não têm fim: não há significado final, confortador, no qual repousar. Podemos associar este traço puritano, cujas raízes se encontram na educação huguenote de Barthes, ao impacto, na sua formação intelectual, daquele outro apóstata protestante, Jean-Paul Sartre. O sartriano em Barthes nos dá uma interpretação altamente tensional, moralista, repleta de Angústia existencial, da ênfase saussuriana na autonomia do signo. É bem possível que a semiótica de Barthes nunca fale (a não ser em termos desonrosos) da consciência — mas certamente exala um pathos existencialista.

Na verdade, não há basicamente nada de rigorista na perspectiva de Barthes o *moralista* — uma alma evidente-

mente mais apegada a Montaigne do que a Pascal, mais próxima do prazer epicurista que do rigor moral. Aqueles que, como Susan Sontag, preferiram enfatizar o *estetismo* de Barthes, a sua tendência natural à elegância a todo custo no pensamento como no estilo, não incorreram de forma alguma em erro. Mas sabe-se que o sartrianismo também, apesar de todos os seus conhecidos objetivos éticos, contém fortes elementos estéticos. Não é uma *retórica* da opção, uma *art pour l'art* do "engajamento"? Barthes simplesmente injetou o tom altamente moral do sartrianismo, a princípio interessado no sujeito e na consciência, no registro da semiótica, a terra dos signos. As armas conceituais agora eram outras — mas o pathos existencialista continuava o mesmo.

Além do mais, tornou-se um modelo perfeito para a estética formalista. Na verdade, é apenas tendo em mente a sua sartrianização peculiar de Saussure que podemos explicar, senão justificar, algumas das inconsistências evidentes de Barthes sobre a relação entre arte e realidade. Tomemos como exemplo aquele grande *non-sequitur* em *Ensaios Críticos,* a afirmação de que a literatura tem, inevitavelmente, um "*status* não-realista", pois a realidade só pode ser apreendida através da língua. Podemos concordar com a premissa e ainda assim nos opormos à conclusão. Por que a mediação lingüística deve ser necessariamente, automaticamente, uma distorção ou uma mentira? Simplesmente, a afirmação do não-realismo é para Barthes uma afirmação normativa, não uma descrição da interação complexa entre conhecimento, língua e mundo. Portanto, o não-realismo e a desrealização são transformados em conceitos *a priori,* e conseqüentemente, de pouco valor analítico.

A literatura é declarada não-realista devido à língua: a língua, por sua vez, é dita não-referencial porque o signo não pode "pecar" ao fixar-se no significado e referência. Ignoram-se assim os problemas epistemológicos mais espinhosos. Não se deve nunca permitir que o signo do *pour-soi* chegue ao fim da sua maldição de Holandês Errante... Que poderia ser mais útil à guerra formalista contra o conteúdo do que um

signo sem sentido? Desde o início, o pesadelo sartriano entregou a semiologia muito pessoal de Barthes nas mãos do formalismo. É por isso que o estruturalismo francês, em vez de buscar a semiótica sensata de Mukarovsky, acabou retomando e estendendo os princípios duvidosos dos formalistas russos linha-dura.

E o ideólogo em Barthes, à parte, isto é, o teórico literário? Primeiro indaguemos que *tipo* de pensador ele é. Annette Lavers alega que, como Bataille ou antes dele Blanchot, ele era essencialmente um "antropólogo literário": um moralista que refletia sobre a condição humana através do que se conhece oficialmente como "teoria literária". Susan Sontag, no prefácio à introdução americana de *O grau zero da escrita,* enfatiza que Barthes só pode ser chamado com justiça de crítico se a crítica for equiparada a uma imensa variedade de discursos, tanto teóricos quanto analíticos, sobre cultura e *Zeitgeist* — o que se resume em considerá-lo um *crítico cultural.*

O crítico literário como profeta (contra)cultural é uma figura bem reconhecida na literatura moderna. A primeira metade do nosso século revelou um exemplo extraordinário de crítico cultural literário na pessoa de Walter Benjamin (1892-1940), sem dúvida um dos primeiros ensaístas do Ocidente. Portanto, talvez seja interessante comparar brevemente Barthes e Benjamin. Afinal, para ambos a literatura era uma fonte de "inteligibilidade para nossa época", como foi dito nos *Ensaios críticos;* ambos foram inimigos declarados da doxa burguesa e ambos foram grandes escritores, embora seja difícil encontrar equivalentes em Benjamin para alguns dos maneirismos um pouco irritantes da prosa de Barthes. Acima de tudo, ambos apreciavam a liberdade do signo, como pode ser visto na sua idolatria pelos efeitos de alienação de Brecht e, no caso de Benjamin, pelo seu amor à montagem surrealista e citações descontextualizadas. No entanto, Barthes de certa forma parece não ter a estatura de Benjamin. Duas diferenças entre eles parecem responsáveis por isso.

Em primeiro lugar, apenas Benjamin foi um legítimo crítico ocidental, quero dizer, uma mente capaz de lidar com a literatura moderna de um ponto de vista cosmopolita. Enquanto a esfera de ação de Benjamin incluía ampla gama de autores franceses e russos, além da, é claro, literatura alemã, a de Barthes era claramente menos abrangente. Seu *corpus* crítico — Racine, Voltaire e Sade; Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Michelet; Baudelaire e Flaubert; Proust e Gide; Sartre e Camus; Robbe-Grillet e Sollers — revela dois hiatos fundamentais. Um, a poesia (escreveu sobre Baudelaire, mas não sobre seus poemas; sobre Racine, mas não sobre seus versos). Deve-se concordar com Henri Meschonnic: Barthes virou as costas, por assim dizer, à poesia moderna. O outro hiato é a literatura estrangeira, com a exceção única de Brecht. Como Foucault (mas ao contrário de Lévi-Strauss), Barthes era profundamente provinciano no que diz respeito ao seu alcance intelectual. Não é de espantar que o ecumênico Benjamin fosse um tradutor de talento, ao passo que Barthes nunca mostrou familiaridade alguma com outras línguas européias vivas.

A segunda diferença fundamental é muito mais decisiva e tem a ver com a própria substância da crítica. Como Barthes, Benjamin adotou mais de um elemento da ideologia do modernismo literário. Na verdade, desempenhou um papel vital na história do modernismo ao combinar o gosto pela vanguarda com duas outras correntes de pensamento, o freudianismo e o marxismo, transformando a mistura resultante numa acusação poderosa — embora altamente tendenciosa — da cultura da sociedade "burguesa" moderna. Com relação a isso, Benjamin colocou-se bem no centro daquela *guerra do modernismo contra a modernidade* que inspirou a maior parte da vanguarda, dando ao seu código de valores um forte caráter *antinômico.*

No entanto, Benjamin não seguiu a tendência formalista da estética modernista. Nunca se entregou a nada semelhante à arte "sem objeto" de Chklovski, nem de forma alguma separou signo de significado. Ao contrário, seus principais

ensaios, do volumoso *A origem do drama barroco alemão* (1928) aos estudos tardios sobre Baudelaire e Kafka, são exercícios que tentam resgatar complexas experiências humanas de significado, valor e visão. Para Benjamin, a literatura, modernista ou não, ainda era a criadora de uma rica mensagem moral. Para Barthes, tinha-se tornado o jogo do signo libertino, aliviado de todas as relações sérias com os dilemas e perplexidades da vida. Isso parece bem relacionado com o fato de que, ao contrário de Barthes, Benjamin manteve uma consciência aguda do contexto social dos textos. Leitor atento, Benjamin nunca separou a literatura do seu revestimento histórico.

A diferença de tom dos seus criticismos dificilmente poderia ser maior. Em Benjamin, o ethos contracultural manteve um nobre halo utópico, que pode muitas vezes ser lido como um eco do messianismo neo-romântico e, no entanto, representa a enorme seriedade da sua determinação em examinar a literatura como crítica da vida. É exatamente o oposto do sabor niilista de Barthes, mesmo — ou especialmente — na sua vertente mais libertária. Significativamente, o Barthes posterior mostrou uma simpatia explícita pelo niilismo. *O prazer do texto* aceita o diagnóstico nietzscheano do niilismo ("a degradação de fins mais elevados") apenas para resistir ao apelo vigoroso do mesmo Nietzsche a uma cura.

O maior sábio contracultural do estruturalismo continua sendo Lévi-Strauss. Mas Roland Barthes teve um papel crucial no movimento: era, por assim dizer, o oficial de ligação entre o estruturalismo e o existencialismo — uma tendência intelectual que, apesar de ser abertamente desafiada pelos estruturalistas, compartilhava mais de um traço com o seu arrogante sucessor na *haute culture* parisiense. A sartrianização de Saussure que acabamos de mencionar é, a meu ver, a maior prova da persistência de tendências existencialistas subjacentes na obra de Barthes. Talvez se possa até sugerir que, enquanto a principal contenda de Lévi-Strauss é com a civilização industrial enquanto tal, Barthes enquanto ideólogo caracteriza-se mais como um modernizador da re-

volta literária *antiburguesa* — um tema renitente no pensamento literário francês, de Baudelaire a Sartre.

"Estamos sendo asfixiados pelo mal burguês", escreveu o jovem Barthes no seu artigo sobre a peça menor de Sartre, *Nekrassov.* Sua aceitação de grande parte da doutrina freudiana, quando se sabe que Sartre não deu a mínima chance ao conceito de inconsciente, pode ser considerada como uma medida da sua "modernização" do instrumental ideológico antiburguês. Mas sua principal contribuição a esta atualização jaz noutro lugar, na junção da poética modernista-simbolista de ausência e abstração ao idioma conceitual da semiótica saussuriana. A maior coerência, na obra de Barthes, consiste na exaltação da tese de que a saúde do literário depende dum significante estranhamente puro, uma forma flutuante, que se livra de todo conteúdo.

A boa literatura, para Sartre, era eminentemente denotativa; para Blanchot, era completamente *obliterativa,* com um poder de destruição e desrealização e um desejo de linguagem que não deixa espaço à realidade. Neste aspecto, Barthes ficava ao lado de Blanchot contra Sartre — e, no entanto, ao ligar a voltagem órfica da poética blanchotiana (ela mesma versão radical da tradição modernista-simbolista) às categorias neutras de Saussure, conseguiu reacender todo o pathos tensional de uma outra visão sartriana: a inquietude do *pour-soi,* transformada na migração e peregrinação do significante intransitivo. Portanto, Barthes conferiu dramaticidade à idéia formalista da arte como estrutura sem conteúdo. No final das contas, Barthes fez o formalismo expressar-se no alegre idioma do libertinismo. *Hélas,* todo o êxtase assim obtido não passou da noite escura do signo cego, afastado das preocupações da humanidade.

GÊNERO E ESTILO DAS *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Os contos dos *Papéis Avulsos* e os poemas das *Ocidentais* consubstanciam a emergência de uma visão problematizadora inédita na literatura brasileira, e sem equivalentes nos demais autores pós-românticos. Mas o pessimismo de Machado de Assis só causou pleno impacto quando essa visão problematizadora elegeu como veículo o romance "realista", o romance urbano de ação contemporânea; em outras palavras, quando foram publicadas as *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Divulgado primeiramente na *Revista Brasileira,* a partir de março de 1880, *Brás Cubas* (que Machado, doente dos olhos, foi compelido a ditar a Carolina) só apareceu em volume no ano seguinte. O sabor cáustico do livro destoou imediatamente de todos os exemplos nacionais de idealização romântica; ao mesmo tempo, o seu humorismo ziguezagueante, a sua estrutura insólita e desenvolta, impediam qualquer identificação convincente com os modelos realistas ou naturalistas. O "autor", isto é, o falecido Brás Cubas, logo nos adverte que se trata de uma "obra difusa", escrita "com a pena da galhofa e a tinta da melancolia". Obra difusa, cheia de digressões e extravagâncias, porque nela, em vez da narração linear e objetivista de Flaubert ou Zola, Machado adotava a "forma livre" de Laurence Sterne (*Tristram Shandy,* 1760-67).

Essa pista, fornecida pelo próprio Machado, tem sido seguida fielmente pela crítica, no afã de caracterizar esse corpo estranho na nossa ficção que é *Brás Cubas:* romance ster-

niano, redigido pela prosa errante e caprichosa de um leitor que as *Viagens na Minha Terra* (1846) de Almeida Garrett levaram possivelmente ao *Voyage autour de ma chambre* (1795) de Xavier de Maistre, e este, por sua vez, ao seu próprio modelo — Sterne.

Entretanto, pelo menos duas das características mais importantes e mais ostensivas das *Memórias Póstumas* inexistem em Sterne. A primeira é a feição *filosófica* e *sardônica* do humorismo machadiano. Essa ironia álgida, eivada de "rabugens de pessimismo", como confessa o finado autor, é muito diversa do humorismo eminentemente *simpático* e *sentimental* do *Tristram Shandy.* O travo acre e angustiante que nos deixa a "galhofa" de Machado falta por completo ao licor amável de Sterne; mas a natureza inquietadora do humor machadiano deriva justamente da sua propensão inquisitiva e filosófica, da sua qualidade de visão problematizadora. A segunda diferença é a natureza *fantástica* da situação narrativa. Sterne regurgita de excentricidades, mas todas elas são, em última análise, imputáveis às desordenadas perambulações do espírito de Tristram, ao contar a sua autobiografia; o autor queria explorar no romance a teoria de Locke sobre a associação de idéias, chave do processo psíquico; daí haver nele muita fantasia, mas não o fantástico. Decididamente fantástica, porém, é a moldura narrativa do *Brás Cubas;* a começar pelo fato de ser o romance de um defunto, "memórias" radicalmente *póstumas*...

Aqui se dirá que não convém levar tão a sério esse ar sobrenatural, pois o fantástico não passa de um estratagema humorístico, de uma primeira manifestação do sarcasmo de Machado. Sem dúvida: mas é precisamente essa *fusão* de humorismo filosófico e fantástico que nos consente atinar com o verdadeiro gênero do romance: *Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico.* Esta é a linhagem a que efetivamente pertence o livro. O gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura *menipéia,* tomou corpo, na literatura ocidental, desde o fim da Antigüidade; sua realização mais perfeita são as sátiras em prosa de Lucia-

no de Samosata (séc. II), autor dos *Diálogos dos Mortos.* Os principais atributos da literatura cômico-fantástica, modernamente valorizada pelos estudos de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e Dostoiévski, são: *a*) a ausência de qualquer distanciamento enobrecedor na figuração dos personagens e de suas ações — aspecto pelo qual a literatura cômico-fantástica se distingue nitidamente da epopéia e da tragédia; *b*) a *mistura do sério e do cômico,* de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, etc.; *c*) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; nos diálogos de Luciano, como no romance de seu contemporâneo Apuleio *(O Asno de Ouro)* ou na obra de Rabelais, as *fantasmagorias* mais desvairadas convivem sem transição com os detalhes mais veristas; *d*) a freqüência da *representação literária de estados psíquicos aberrantes:* desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios (como o delírio de Brás Cubas); *e*) o uso constante de *gêneros intercalados* — p. ex., de cartas ou novelas — embutidos na obra global (como as historietas de Marcela, de D. Plácida, do Vilaça e do almocreve, nas *Memórias Póstumas*).

Sabemos pelas citações de Machado que ele conhecia e apreciava a obra de Luciano — gulosamente lida na Renascença — e de seus imitadores barrocos, como Fontenelle (*Dialogues des Morts,* 1683) e Fénelon, ou modernos, como o grande pessimista Leopardi (*Operette Morali,* 1826). E são realmente impressionantes as analogias de concepção e estrutura entre as grandes expressões do gênero cômico-fantástico e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Luciano possui até um personagem: o filósofo Menipo, que gargalha no reino do além-túmulo — em situação idêntica à de Brás Cubas. Pode-se dizer que Machado elaborou uma combinação muito original da menipéia com a perspectiva "autobiográfica" de Sterne e X. de Maistre, acentuando simultaneamente os ingredientes filosóficos de uma das fontes do *Tristram Shandy:* os *Ensaios* de Montaigne, esse clássico da biografia espiritual em estilo informal. *Brás Cubas* é um caso de novelística filo-

sófica em tom bufo, um manual de moralista em ritmo foliônico. Em lugar do humorismo de identificação sentimental de Sterne, o que predomina nessas pseudomemórias é o ânimo de paródia, o rictus satírico, a dessacralização carnavalesca. Quase nenhum sentimento, nenhum valor ou conduta escapam a essa chacota corrosiva. O enredo oficial: a vida do rico *fainéant* Brás Cubas, seus amores, tédios e ambições, é somente o ponto de partida de uma crítica moral que se exprime, de maneira entranhadamente artística, pela imaginação ficcional e pela reflexão concretamente motivada, e não pelo conceito abstrato ou pela máxima isolada. Aí está a razão de ser da estrutura elástica do romance, das digressões constantes (e nem sempre, é verdade, felizes), dos "piparotes" dados no leitor, em suma: da técnica narrativa humorística de Machado de Assis.

A chave da filosofia das *Memórias Póstumas* é, naturalmente, o célebre delírio do autor-personagem, no capítulo VII. Moribundo, Brás Cubas tresvaria. Sonha que, montado num hipopótamo, cavalga rumo à "origem dos séculos" até que uma vasta figura de mulher, Natureza ou Pandora, arrebatando-o ao alto de uma montanha, o faz contemplar o cortejo das épocas:

> Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim — flagelos e delícias —, desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas vá-

rias de um mal, que ora mordia a víscera, ora mordia o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura — nada menos que a quimera da felicidade —, ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão.

Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir — de um riso descompassado e idiota.

— Tens razão, disse eu, a coisa é divertida e vale a pena — talvez monótona —, mas vale a pena. Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo. Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a cousa é divertida, mas digere-me.

O desfile dos séculos é um espetáculo "acerbo"; o homem é o chocalho das paixões, o rebelde inútil, para quem mesmo o prazer não é senão "uma dor bastarda". Reencontramos aqui — com o *pathos* da amargura — o universo vicioso d' "O Alienista". Torna-se então bem fácil compreender as "rabugens de pessimismo" do humor de Machado: é que a sua ironia é, como a de Swift, turvada pela crispação da repugnância pelo absurdo da condição humana. A natureza, "mãe inimiga", é um flagelo; a história, uma catástrofe.

Entre a biografia do herói e essa melodia tragicômica, Machado tece um contraponto sutil. Brás Cubas é um fátuo, um prisioneiro dos desejos, que aspira egoisticamente ao gozo, ao poder e à glória. Sua história evolui num palco onde reina a decomposição dos seres e das experiências: a beleza de Marcela, o seu amor por Virgília, a sua ternura pela própria irmã, tudo se esvai, tudo apodrece. Não é à toa que o narrador avisa que o livro "cheira a sepulcro". A destruição, a crueldade é a norma da vida. O herói, que mata com meta-

física volúpia as borboletas (cap. XXXI), moscas e formigas (cap. CII), não ignora, como Glocester no *Rei Lear,* que os homens também são moscas aos olhos dos deuses. Os oprimidos não são melhores do que os opressores: assim que o libertam, o escravo Prudêncio, que o menino Brás maltratava, chicoteia sem piedade o seu próprio servo; os criados de Virgília se desforram espionando-lhe o adultério. As causas mais nobres ocultam sempre interesses impuros, pois "quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem?". Mestre do desmascaramento, Machado é um discípulo dos moralistas franceses, para quem os bons sentimentos são a máscara hipócrita do egoísmo. Quanto aos valores sociais, repousam na mentira e nas conveniências. O pai de Brás Cubas adere sem rebuços à "teoria do medalhão" *(Papéis Avulsos):* "Olha que os homens", diz ele ao filho, "valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens." A nossa própria identidade, a nossa consciência, é um produto do juízo coletivo: "tornar a si" é "tornar aos outros" (cap. XCIX) — com a teoria do medalhão, reencontramos também a doutrina da alma exterior.

Do ponto de vista social, as bases desse mundo-cão não são difíceis de circunscrever. O ambiente de Brás Cubas é o das elites escravocratas do Oitocentos, o quotidiano em que ócio e sadismo se dão as mãos. Astrojildo Pereira mostrou a acuidade sociológica de Machado, a fidelidade com que ele evoca os modos de vida dos bacharéis e barões, das sinhás e sinhazinhas, dos agregados e dos escravos. É um espaço comunitário fundado nas relações de força, onde a separação das classes só é atenuada por poucos cimentos culturais e raras válvulas políticas; uma estrutura social que reflete e estimula os instintos agressivos. Não obstante, o odor psicológico mais típico desse meio é menos a agressividade do que o *tédio.* O tédio, essa "flor amarela, solitária e mórbida", nascida na Europa, no asfalto da civilização industrial, parece ter achado

um canteiro ainda melhor no nosso sonolento Império tropical. A "volúpia do aborrecimento" é uma velha amiga de Brás Cubas. Bom schopenhaueriano, Machado concebe a existência como uma desalentadora oscilação entre a dor e o tédio, e talvez só Baudelaire se lhe compare na argúcia com que ele define os vários matizes do enjôo moral.

Mas toda essa neurastenia tem uma raiz metafísica, que é a negatividade, a destrutividade do *tempo.* O tempo constitui principalmente, nas *Memórias Póstumas,* um agente de dissolução e estrago; a vida é um contínuo apodrecer. Das duas faces do tempo — senescência e germinação, envelhecimento e maturação — o pessimismo de Machado privilegiou a primeira. Para ele, o rio do tempo conduz ao mar da anulação, do mesmo modo que o corpo agonizante de Brás Cubas se fazia "planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma". Como no pessimismo barroco, a metamorfose suprema está sob o signo do Nada. E contra esse tempo negativo, só a pungência intermitente da saudade tem poder; só a fugacíssima nostalgia do passado é capaz de "sacudir todas as misérias". Assim o herói, no leito de morte, relembra com delícia os anos em que amara a bela Virgília. No entanto, o pessimismo machadiano, que vê nos homens o joguete de (maus) instintos, não se assemelha ao rígido determinismo dos naturalistas. A liberdade é uma ilusão, mas os determinismos são volúveis e contraditórios. O homem "é uma errata pensante... Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes". A natureza, reservatório das causas, matriz da evolução, é às vezes "um imenso escárnio": ela se contraria a si mesma. O pessimismo machadiano desconhece qualquer *logos:* o mundo não lhe parece um cosmos cruel, mas simplesmente um caos — um doloroso caos.

Machado de Assis não aderiu a nenhum dos credos cientificistas do seu tempo. Em compensação, impregnou-se profundamente do pensamento de Schopenhauer. Segundo Schopenhauer, exatamente, o universo é Vontade, cega, obscura e irracional vontade de viver. A lei do real não é nenhum

logos harmonioso, mas sim um conflitivo querer, fatalmente doloroso, porque necessariamente insatisfeito. Por isso a dor é a essência das coisas para Schopenhauer, e só no ideal budista de renúncia aos desejos se pode colher alguma felicidade. Há nas *Memórias Póstumas* um personagem — Quincas Borba, o mendigo filósofo — que se apresenta como criador do "humanitismo". O "humanitismo" é ao mesmo tempo uma caricatura da "religião da humanidade" dos positivistas (J. Mattoso Câmara) e uma grotesca refutação da ontologia "algésica" — da ontologia da dor — de Schopenhauer. Não que o "humanitismo" negue o mal e a dor; no romance *Quincas Borba,* o seu lema será o darwiniano "ao vencedor as batatas" — que acusa por si só o pleno reconhecimento do caráter agônico, bélico, da vida. Mas a ironia de Machado está justamente em atribuir-lhe a arrogante pretensão de justificar a crueza da realidade, "explicando" todas as desgraças deste mundo como outras tantas vitórias de Humanitas, o princípio superior do Ser... Como o Pangloss de Voltaire, Quincas Borba é um otimista ridículo. Fazendo do "humanitismo" uma teodicéia absurda, e do seu profeta uma figura grotescamente dogmática, o humorismo machadiano prestava uma homenagem implícita à metafísica de Schopenhauer.

Tanto mais que a lição dos outros pensadores de sua preferência concordava com o pessimismo schopenhaueriano. Pascal, autor de cabeceira de Machado, ensinou-o a enxergar no mundo o império do mal. Radicalizando a doutrina agostiniana da corrupção do mundo terreno, o cristianismo barroco de Pascal revivera a idéia gnóstica da malignidade intrínseca do orbe sublunar. Num canto filosófico, "Adão e Eva", Machado formula explicitamente a tese de que a realidade terrena está colocada sob o cetro de Satã; a maioria de seus personagens são egoístas e maus, e as suas vítimas valem pouco mais do que os delinqüentes. A pesquisa biográfica nunca cessou de indagar até que ponto essa visão sombria da existência espelha os ressentimentos do mestiço doente, que, galgando com raro brilho os degraus do prestígio social, nem por isso se libertou da inferioridade orgânica, da úlcera "nas fon-

tes da vida" (A. Meyer), cujo fel se teria transformado em impotência afetiva.

Contudo, só especulativamente é possível atribuir à moléstia de Machado o seu pessimismo. Mais importante do que elucubrar sobre a gênese do pensamento moral de um autor é esquadrinhar esse pensamento no domínio ambíguo, mas bem mais sólido, da sua exteriorização na obra de arte e das relações desta com as correntes espirituais do seu tempo. O que singulariza o pessimismo de Machado é a sua posição antagônica em relação ao evolucionismo oitocentista, ao culto do progresso e da ciência. Frente às ingenuidades do cientificismo, que se dava por coveiro da filosofia, o sarcasmo de Brás Cubas reabre a interrogação metafísica, a perplexidade radical ante a variedade do ser humano. Um artista como Machado de Assis levou mais a sério do que os arautos do evolucionismo cientificista o golpe que Darwin tinha desfechado contra as ilusões antropocêntricas da humanidade. Machado aprendera em Montaigne a não esquecer que o homem é um animal, sujeito à natureza e a seus caprichos, e não um soberano invulnerável da criação, arrogantemente senhor do seu destino. Só Quincas Borba superestima a posição do homem entre as espécies — mas Brás Cubas prefere matutar no que "diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião..." A natureza é indiferente à consciência humana. Por isso, as agruras do drama do Bem e do Mal, da dor e da beatitude, nenhum naturalismo as pode aplacar. Nenhuma certeza — religiosa ou científica — subjuga o pessimismo machadiano. Em Machado, o próprio espetáculo da loucura humana é, no máximo, um ponto de vista sobre o indecifrável enigma do universo.

O humorismo de Machado de Assis é uma atitude eminentemente filosófica — mas não é uma "filosofia". Metafisicamente, o humor machadiano não tem conteúdo positivo. Daí, talvez, a sua terrível liberdade (que Graça Aranha intuiu sem compreender), a audaciosa liberdade que permite a abordagem cômico-fantástica do real. Neste sentido, a estrutura humorística de um livro como as *Memórias Póstumas* é

verdadeiramente consubstancial à visão-do-mundo machadiana. Machado não emprega o humor para "ilustrar" uma filosofia: ao contrário, o seu humor — fazendo as vezes da inexistência metafísica — *é* filosofia; e esse fenômeno confere uma notável modernidade à sua obra, porque nada é tão moderno quanto o eclipse das filosofias afirmativas.

No plano estilístico, esse humorismo engendra o *experimentalismo ficcional* de Machado. "Experimentalismo" que nada tem a ver, bem entendido, com o romance "experimental" dos naturalistas. Ao contrário: por experimentalismo ficcional aludimos exatamente àquela livre manipulação de técnicas narrativas *que assimila Machado de Assis aos grandes ficcionistas impressionistas* e o afasta dos naturalistas e de seu gosto pela execução linear do relato. Junto com a sua prosa artística, a sua aguda percepção do tempo e o subjetivismo "decadente" de seus personagens (p. ex.: Brás Cubas, o Bento de *Dom Casmurro,* a Flora de *Esaú e Jacó,* o Conselheiro Aires deste último romance e do *Memorial*), este é um dos elementos que pleiteiam mais convincentemente a inclusão de Machado de Assis entre os narradores impressionistas como Tchecov, James ou Proust. Sob um certo aspecto, porém, Machado parece até ir *além* do impressionismo. É que os impressionistas como James ou Proust experimentavam técnicas narrativas com intenções tão realistas, tão subordinadas a um escopo de verossimilhança, quanto a narração linear e objetivista de Flaubert ou Zola. Perto da deles, a técnica narrativa machadiana parece infinitamente menos séria, menos comprometida, mais *lúdica.* Em Machado, o experimentalismo ficcional está animado pelo espírito de zombaria. Suas referências "cultas" à mitologia clássica são típicas: sempre instalam uma perspectiva humorística sobre a realidade burguesa. O ápice dessa sua inclinação lúdica talvez resida no seu *emprego particularíssimo dessa característica da prosa impressionista que é a frase em estilo figurado,* emoldurada por um segmento narrativo "realista". Alguns exemplos colhidos ao acaso nas *Memórias Póstumas:* zeugma (abstrato + concreto): "O Vilaça levava nos olhos umas chispas de vinho e de

volúpia"; metáfora: "Fui ter com Virgília; depressa esqueci o Quincas Borba. Virgília era o travesseiro do meu espírito, um travesseiro mole, tépido, aromático, enfronhado em cambraias e bruxelas"; alusão mitológica: "Travei-lhe das mãos, puxei-a levemente a mim, e beijei-a na testa, com uma delicadeza de Zéfiro e uma gravidade de Abraão"; prosopopéia: "Mas, meia hora depois, quando me retirei do baile, às quatro da manhã, o que é que fui achar no fundo do carro? Os meus cinqüenta anos. Lá estavam eles, os teimosos, não tolhidos de frio, nem reumáticos — mas cochilando a sua fadiga, um pouco cobiçosos de cama e de repouso." E para terminar, esse admirável retrato da baronesa X:

> Não falava muito nem sempre; possuía a grande arte de escutar os outros, espiando-os; reclinava-se então na cadeira, desembainhava um olhar afiado e comprido, e deixava-se estar. Os outros, não sabendo o que era, falavam, gesticulavam, ao tempo que ela olhava só, ora fixa, ora móbil, levando a astúcia ao ponto de olhar às vezes para dentro de si, porque deixava cair as pálpebras; mas, como as pestanas eram rótulas, o olhar continuava o seu ofício, remexendo a alma e a vida dos outros.

Machado não se limita a ornar de leve o discurso narrativo: visivelmente, ele se compraz em desenvolver os ornatos. Em sua obra, a ausência de "declamação" nos diálogos e descrições só tem paralelo na ostensividade *retórica* da linguagem. Retórica, é claro, no melhor, no verdadeiro sentido, ou seja: de consciência da natureza *artificial* e *técnica* da frase literária. Machado, o "antitropical", tem realmente horror a toda ênfase — menos, porém, à ênfase do estilo. Nada mais errôneo do que julgá-lo um narrador transparente, um ficcionista cuja linguagem se apaga atrás da coisa narrada. Ao mais sensível estudioso moderno da sua obra, Eugênio Gomes, deve-se o mérito de ter demonstrado a tendência do estilo machadiano à linguagem figurada, ao relevo retórico. A frase machadiana é de fato sempre faceira: exige que nós a olhemos antes de ver o que ela mostra. Mas estilo retórico não significa ornamentalismo gratuito; ninguém me-

nos parnasiano, menos verbalista, que Machado de Assis. Machado é um escritor em quem o aspecto fortemente retórico do estilo, longe de lesar, *reforça* a energia *mimética* da linguagem, o seu poder de imitar, de *fingir* (ficção) efetivamente a variedade concreta da vida. E isso, também, mais do que um traço pós-romântico, é algo genuinamente *moderno;* algo menos próximo dos impressionistas do que de um Joyce, um J. L. Borges ou um Guimarães Rosa.

Bonn, maio de 1971.
(*Colóquio/letras*, nº 8, Lisboa, julho de 1972.)

GILBERTO E DEPOIS

Um dos *topoi* da velha cultura literária no Brasil costumava opor Machado de Assis e Lima Barreto como disjunção: ou Machado, quer dizer: ceticismo elegante em prosa ática, ou Lima, isto é, populismo nacionalista em ficção *engagée*. Pois bem: conta-se que um veterano funcionário público, vivendo no bairro pequeno-burguês do Grajaú, no Rio de Janeiro, fez deste dilema uma questão de fé inquebrantável. Na repartição, rosnava contra os colegas, quando estes se negavam a aceitar, sem reservas, a superioridade — evidência solar, segundo nosso herói — de Lima sobre Machado. Ano após ano, rompeu com vários amigos em função deste motivo. E, já em seu rabugento retiro de aposentado, chegou a expulsar um genro de casa só porque o pobre rapaz, um dia, deixou escapar uma fraseczinha admitindo a qualidade da obra de Machado. No entanto, ao morrer, nosso iracundo limista foi capaz de uma surpreendente confissão. Obviamente, continuava ruminando, com um fio de voz, o panegírico de Lima Barreto. Mas, em sua plácida agonia, ouviram-no dizer, quase entre dentes: "E, no entanto, nunca li nem um nem outro."[1]

Suspeito que entre os defensores e detratores de Gilberto Freyre (1900-1987), o célebre autor de *Casa-Grande & Senzala* (1933), haja muitos imitadores de nosso bizarro burocrata do Grajaú. Muitos daqueles que enaltecem ou repudiam Gilberto quase não leram sua obra, variada, opulenta e sedutora como é. Enquanto alguns idólatras insistem em converter o humanismo ecumênico de Freyre em totem regiona-

lista, como se esse imenso jacarandá intelectual pudesse caber no estreito pomar do tradicionalismo provinciano, seus críticos, geralmente de esquerda, condenam o ensaísmo gilbertiano como reacionário e recusam inclusive sua valorização da mescla racial brasileira. Ironicamente, são historiadores marxistas estrangeiros os que reconhecem o núcleo de verdade na tese gilbertiana de que, no Brasil, a contínua mestiçagem contribuiu para matizar as fronteiras raciais, mesmo no aspecto social.[2] Na sóbria conclusão do mais importante dentre eles, Eugene Genovese, podemos encarar a democracia racial brasileira como uma realidade, relativamente a outras sociedades (multirraciais) ou como um mito em relação às pretensões nacionais.[3] Gilberto sublinhou o primeiro aspecto sem negar o segundo.

Seja como for, o sentido cultural da obra de Gilberto ultrapassa as querelas historiográficas. Melhor: radicaliza uma decisiva mudança de direção na auto-avalização brasileira. De fato, até *Casa-Grande,* a visão que tinham do Brasil os seus intelectuais, quase toda ditada pelos determinismos biológicos do Oitocentos, era essencialmente negativa e pessimista; e o que se contrapunha a esse catastrofismo racial — o ufanismo ("porque me ufano de meu país") do conde Afonso Celso, presidente do Instituto Histórico — possuía mais virtudes cívicas do que analíticas. No fundo, no Brasil também dominava a idéia do "continente enfermo", mal habitado por sub-raças, fruto da mestiçagem. O grande valor da história social, antropológica e intimista de Gilberto estava em esquivar-se deste pessimismo etnográfico sem cair nas vacuidades da retórica ufanista.

Por outro lado, o pessimismo racista que deixou seqüelas até em Euclides da Cunha não era senão a versão positivo-evolucionista da velha noção de inferioridade natural da América. Faz trinta e poucos anos, dispomos de uma crônica completa desse ideologema, graças a um clássico da história das idéias: *A Disputa do Novo Mundo,* de Antonello Gerbi. O mito da inferioridade física da América começa com Buffon, para quem o Novo Mundo ainda não havia evoluído pro-

priamente, configurando uma natureza imatura, *à l'état brut,* onde só prosperavam espécies animais inferiores. Logo encontra um influente teórico da degeneração do *homem* americano nas medíocres *Recherches philosophiques sur les américains* (1768) do *abbé* de Pauw. Chega — apesar da resistência crítica de um Clavigero ou um Humboldt — às idéias de Hegel sobre a América, "continente sem história", e a América do Sul, terra inferior, habitada por selvagens canhestros e covardes. E ainda alcança um eco tardio nas *Meditações sul-americanas* (1932) do conde Hermann von Keyserling, com sua tríplice caracterização do continente austral em termos de putrefação física, sexualidade desenfreada e tristeza metafísica.[4] As duas últimas características são muito relevantes no ensaio de brasilianística mais lido antes de *Casa-Grande & Senzala:* o *Retrato do Brasil* do paulista Paulo Prado (1928).

A era positivista só fez deslocar o acento, da paisagem para a raça. A mudança tem uma ilustração perfeita na obra do crítico, folclorista e publicista Silvio Romero (1851-1914), que começa por refutar,ainda antes da Abolição (1888), o determinismo climático de Buckle, porém apenas para adotar o determinismo racial de Gobineau e Vacher de Lapouge. Romero atravessa a *Belle Époque* sustentando a existência de uma "escala etnográfica" com raças superiores e inferiores.

Na realidade, entre 1900 e 1920, isto é, até o início da década formativa de Gilberto (os anos vinte), o tema da raça domina o pensamento dos brasileiros sobre sua pátria — com conclusões predominantemente pessimistas. A noção, proveniente do norte-americano Agassiz, da inexorável degeneração do mulato, era um *leitmotiv* entre os intelectuais; e o índio figurava, em princípio, na posição mais baixa da "escala etnográfica". Em conseqüência, os que acreditavam no futuro da mestiçagem (obviamente com considerável dose de sangue ariano) eram mesmo minoria. Silvio Romero depositava muitas esperanças na imigração "nórdica"; porém o ensaísta Graça Aranha, em seu romance *Canaã* (1902) traçou uma parábola da ambivalência nacional frente à mestiçagem. O que era a miscigenação: caminho real para o branqueamento

ou a rota fatal da degeneração racial? O mulato Nina Rodrigues (1862-1906), fundador da etnografia brasileira, não tinha qualquer dúvida: a mestiçagem era um mal. E o próprio Euclides da Cunha, grande descobridor intelectual do sertão, compartilhava desta opinião. No capítulo "O homem" de sua *magnum opus, Os Sertões* (1902), fala do mestiço como um híbrido instável e inferior. Os quadros conceituais de Euclides não lhe permitiam tematizar a contradição entre essa teoria racial e a assertiva mais célebre que lhe inspirou a gesta de Canudos: "O sertanejo" — mestiço por definição — "é antes de tudo um forte".

É que, ao contrário de outro pioneiro na valoração do interior, o historiador Capistrano de Abreu (*Capítulos de história colonial*, 1907), Euclides não soube substituir o conceito de raça pelo de cultura. Antes de Gilberto Freyre, somente três intelectuais se rebelaram expressamente contra o dogma racial: o etnógrafo Roquette Pinto e, entre os intérpretes sociais, o médico socialista Manuel Bonfim, autor de *América Latina: males de origem* (1903), bem como o grão-burguês Alberto Torres, que criou a tradição agroautoritária com os ensaios de *O problema nacional* (1912).[5] Em ambos — no radical Bomfim e no conservador Torres — o nacionalismo *engagée* foi o elemento ideológico que causou a dissolução do mito das raças. A formação científica de Bomfim, a familiaridade de Torres com a antropologia de Boas (que seria um dos mestres de Gilberto em Columbia) lhes ensinaram que o determinismo racial não era ciência, mas cientificismo.

Assim, o proto-socialista Bomfim lograva o que não havia conseguido o jacobino Euclides: libertar sua americanologia do racismo. Não conseguiu, no entanto, libertá-la também do pessimismo. Como os determinismos raciais, a sociologia crítica de Bomfim era um biologismo pouco plausível, que se propunha explicar o essencial da história latino-americana por uma idéia fixa: a denúncia dogmática do "parasitismo das metrópoles", cujo rendimento empírico era, bem entendido, demasiado pobre.

A "sociodicéia" brasileira necessitava de outros conceitos — requeria um manejo muito mais livre da categoria de cultura. Para dizê-lo de modo amplo: a legitimação intelectual do Brasil, aos olhos dos brasileiros, dependia da possibilidade de empregar a idéia da cultura nacional como um *valor* em vez de objeto de análise. Por isso, o único indício ideológico que valida plenamente o Brasil, antes do resgate histórico-antropológico conduzido por Gilberto, seria a *Antropofagia,* o movimento-manifesto de Oswald de Andrade, na São Paulo de 1928.

O nacionalismo cosmopolita da Antropofagia utilizou o assalto dadá contra a cultura para uma finalidade certamente muito pouco dadaísta: a valorização "primitivista" da cultura mestiça, por sua vez selvagem e supermoderna, da jovem nação brasileira. Enquanto o nacionalismo substituía a reverência frente à Europa pela devoração descarada dos bens e técnicas culturais européias, o cosmopolitismo impunha precisamente a devoração, e para tanto, a assimilação — ao invés daquela recusa ao estrangeiro, desejada pelo nacionalismo xenófobo de Bonfim ou Torres.

Os determinismos de 1900 acreditavam no progresso, porém não acreditavam — devido ao *fatum* racial — no Brasil. Com Gilberto Freyre é o contrário; não crê muito no progresso histórico, mas, em troca, crê nas ricas virtualidades da mestiçagem brasileira. A questão é que os deterministas como Euclides eram, no entanto, evolucionistas vitorianos, ao passo que Gilberto, o esteticista decadente, sempre foi muito antivitoriano. Uma grande parte de sua obra é pura, maliciosa rebelião contra o *decorum* do *ethos* vitoriano. Não por acaso, coube-lhe introduzir em nossa cultura o tema do pós-moderno, em sentido estritamente antipuritano.[6] E seu melhor livro, *Sobrados e mocambos* (1936), pode ser interpretado como um atestado contra a vitorianização dos costumes do Brasil urbano do século passado.

Daí o paradoxo: esse tradicionalismo patriarcal emerge muitas vezes mais libertário do que seu alvo, o liberalismo

parnasiano, à Rui Barbosa. Gilberto ensinou ao ensaio brasileiro a deixar de pensar como Rui e a deixar de escrever como Euclides. Aos efeitos expressionistas da complexa e nervosa frase de Euclides, com seu estilo ciclópico, sucedeu o edênico impressionismo da prosa intuitiva de Gilberto, sensual e saborosa, saber-sabor, bem distante do austero cientificismo de *Os Sertões.*

Além disso, na aguda observação de Nicolau Sevcenko, em seu livro *Literatura como missão,* Euclides, que continuava prisioneiro da idéia, ao mesmo tempo clássica e neo-romântica, da hierarquia estilística dos gêneros, cultivou um "estilo elevado" na fronteira mesma da literatura e da ciência.[7] Ao contrário, Gilberto, nisso tão moderno, baixou a tonalidade. Adotando um estilo ostensivamente mesclado, totalmente adequado a seu assunto, a mistura ética, dotou o ensaio de um *sermo humilis,* aberto ao cômico e ao humor. A tonalidade da prosa euclidiana é profética; a do ensaio gilbertiano, irônico-sentimental. Euclides escreveu como um solene erudito vitoriano, *doublé* de missionário social; Gilberto, como um humanista brincalhão, que terminou seus dias como um sábio algo impudico... sem nada de profeta.[8]

O tempo — grande preocupação do Gilberto filosofante (não necessariamente seu melhor desempenho) — nos dá a chave da cosmovisão gilbertiana e de sua sagaz meditação sobre o hispânico, espécie de engenhosa sociologização de certos motivos de Unamuno.[9] Conviria falar sobre seu proustianismo do social, de seu mágico modo de escrever (ou investigar) solicitando sempre uma memória cultural involuntária, fonte de casualidade e êxtase. Contudo, prefiro insistir no impacto dessa *sagesse* esteticista na autoconsciência brasileira. Como fazer entender seu sentido básico, fora do contexto brasileiro?

O México talvez não seja um ponto de partida impróprio, pois no México, apenas poucos anos antes da estréia de Gilberto, floresceu uma americanologia de função bem semelhante, isto é, libertadora e legitimante. Refiro-me, em

princípio, às teorias de José Vasconcelos, em *La raza cósmica*. Inicialmente, os veículos de Gilberto e Vasconcelos não podiam ser mais distintos. Num caso, temos filosofia da história a que não falta sequer uma lei dos três estados: à era da força (fase militar) segue-se a da razão (fase política) até que o futuro deságüe na plena estética, é o reino estético da raça cósmica. Entre essa perspectiva historiosófica e a antropologia histórica, obsessivamente retrospectiva, de Gilberto, não há qualquer parentesco espiritual.

Mas na nostalgia, no *saudosismo* gilbertiano, como no messianismo de Vasconcelos, o resultado axiológico é, no essencial, o mesmo: em ambos os casos chegamos a um elogio da mistura etnocultural e de sua fecunda plasticidade. E é, desse modo, idêntica a dimensão pragmática dessa exaltação da miscigenação, que se confunde com um impulso de autolegitimação nacional e continental. Nesse sentido, *La raza cósmica* e *Casa-Grande & Senzala* são duas cartas de alforria intelectual. Nesses textos, México e Brasil superaram decisivamente seus complexos de inferioridade etnoculturais. Não por acaso foi Vasconcelos — como Gilberto — um tropicalista: em *La raza cósmica* a origem da "quinta raça" são os trópicos.

Leopoldo Zea feriu um ponto decisivo da questão da identidade cultural latino-americana ao notar que nossos países possuem culturas autóctones que não têm sentido para a massa de seus habitantes modernos, ao passo que a cultura ocidental, se tal coisa existe, não é percebida por eles como própria.[10] No Brasil, em princípio, a modéstia da cultura autóctone, própria das tribos indígenas que nunca conseguiram atingir o alto nível civilizatório das altas culturas da América Central ou dos Incas, atenuou muito a primeira parte do problema.

Porém, o segundo ponto: nossa alienação "hespérica" em relação à cultura de origem européia, continuava vigente no Brasil de 1930. A resposta de Gilberto Freyre consistiu em *assumir nosso édipo histórico,* aceitando sem complexos, co-

mo algo positivo, muitos aspectos da herança portuguesa. Seu famoso conceito de luso-tropicalismo se converteu na base teórica da incorporação em profundidade do ibérico à noção mesma da cultura nacional, no passado e no futuro.

Entre a epistemologia intuitiva e "artística" de Gilberto (digna do panegírico nisbetiano da sociologia como arte) e o método do monismo estético de Vasconcelos não seria difícil oferecer paralelos. Porém, a ênfase gilbertiana no sociológico e, sobretudo, no inconsciente, aproxima-o mais do tipo de psicanálise cultural inaugurada no México por Samuel Ramos e que culmina com o *Labirinto da Solidão* de Octavio Paz — um livro, aliás, onde a empatia em relação à plasticidade do hispânico se encontra com a valorização vasconceliana e gilbertiana da herança ibérica. Vasconcelos, afinal e definitivamente, foi um filósofo (na realidade, um moralista) pré-freudiano; Gilberto, um sociólogo pós-freudiano.

Sem dúvida, de modo geral, a psicanálise cultural latino-americana permanece aquém dos efeitos legitimantes da etnoutopia vasconceliana e da voluptuosa rememoração da mestiçagem *sub specie patriarcharum* em Gilberto. Isto já se faz notar na ambivalência de Ramos ante o sentido do caráter mexicano. Porém, é, sobretudo, na tenebrosa visão de nosso irresgatável "vácuo existencial", esboçada por Héctor Murena em seu *Pecado original de América* (1958), que a mensagem legitimante da cultura latino-americana retrocede a níveis muito mais lúgubres — e igualmente arbitrários — que os do velho pessimismo racial e racista na época positivista.

O primeiro antídoto daquele velho etnopessimismo é conhecido: trata-se da retórica humanística, da apoteose do gênio latino no *Ariel* de Rodó. Pois bem; não seria exagerado dizer que, na seqüência imediata da proposta ensaística representada por *Casa-Grande* e por *Sobrados e mocambos*, a linha de força da interpretação nacional brasileira foi abertamente antiarielista. Isto se pode observar desde os anos trinta, no sutilíssimo ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, *Raí-*

zes do Brasil (1936), até o *Bandeirantes e pioneiros* (1955) de Vianna Moog, quando os estudos sobre o "caráter nacional" já estavam em eclipse.

O ponto é importante, porque denota a incompatibilidade entre a retórica arielista e os valores da nova sociologia da cultura: apreciação da "sociedade de fronteira", da dinâmica pioneira e de ocupação física, enfim, da modernização que não podia deixar de aproximar o Brasil modernizante, e através dele, menos agroibérico, da civilização anglomaterialista do progresso ianque, tão exorcizada por Rodó.

Que diferença entre esse antiarielismo, ditado por uma brasilianística próxima à sociologia da modernização, e o antiarielismo trágico, antissarmentista, de Martínez Estrada em sua *Radiografía de la Pampa,* o grande ensaio argentino contemporâneo de *Casa-Grande*! Martínez Estrada foi antiarielista sob dois aspectos. Primeiro, porque seu telurismo, tão forte quanto o de Vasconcelos, não estava próximo das espiritualidades neo-idealistas de Rodó. A terra é uma mãe física e violenta, e disso o Renan do Prata, Rodó, de nada sabia. Segundo, e ao contrário do telurismo de Vasconcelos, o culto do elementar em Martínez Estrada não leva ao otimismo; ao contrário, ao mais negro pessimismo, precursor direto da náusea ontológica de seu compatriota Murena.

No bergsoniano Vasconcelos e no soreliano Mariátegui a recusa do positivismo conduz ao otimismo histórico; até porque eram os próprios positivistas que, em razão do mito da raça enferma, eram pessimistas. Em Martínez Estrada, não: substituindo Spencer — o herói de Ingenieros — por Nietzsche, ele abandona o otimismo racionalista de Ingenieros por uma visão verdadeiramente trágica do futuro da Argentina.

Depois de *Casa-Grande* e *Raízes do Brasil,* o ensaio de introspecção nacional não volta, no Brasil, a tentar a visão global de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque. Com Oliveira Viana, a tradição agroautoritária iniciada por Alberto Torres resvala outra vez em direção ao dogma racista. Quanto à his-

tória marxista de Caio Prado, à escola neoweberiana da crítica do patrimonialismo (Raimundo Faoro, Vamireh Chacon, Simon Schwartzman) ou à sociologia da dependência, são desenvolvimentos teóricos de sólido interesse — porém adstritos a tarefas analíticas essencialmente distintas da caracterização cultural em larga escala empreendida pelos grandes investigadores-escritores confirmados nos anos trinta. E obviamente, a pedantologia dos althusserianos ou foucaldianos não contribuiu em nada para elucidar a cultura nacional e suas transformações na época da industrialização do Brasil. A última tentativa de caracterização antropológica globalizante de real valor cognitivo, *Carnaval, malandros e heróis* (1979), de Roberto da Matta, deve menos a Gilberto Freyre que a Louis Dumont, e em todo caso oferece uma perspectiva muito menos histórica que a de Gilberto e Sérgio Buarque.[11]

De qualquer modo, há que continuar a obra dos ensaístas fundadores, através de novas conquistas no conhecimento de nossas culturas. Para começar, dificilmente o novo conhecimento poderá ser produzido nos moldes gilbertianos. Mais precisamente: é muito difícil que derive, ao jeito de uma monografia deliberadamente antiteórica como é *Casa-Grande,* que dispõe de uma auréola de superdescritivismo (tornada magia evocatória em Gilberto), do método antropológico de Franz Boas, alérgico a toda generalização.

Em sua aguda introdução à edição de *Casa-Grande* na Biblioteca de Ayacucho, Darcy Ribeiro faz notar que o anti-teoreticismo de Gilberto salvou-o de uma das piores manias de nossa intelectualidade: o modismo desenfreado que nos faz, com tanta freqüência, meramente "ilustrar" com exemplos locais as teses "geniais" de teóricos estrangeiros idolatrados. Tal pecado Gilberto evitou galhardamente; como também evitou, diga-se de passagem, o galocentrismo quase servil de nosso acervo sociológico. Entretanto, hoje já não seria possível proceder de modo tão livre, ou displicente, com o material teórico; pois o progresso mesmo da ciência social saturou os argumentos com perspectivas teóricas antes insuspeitáveis.

Por outro lado, a partir de um ponto de vista substantivo, há que tematizar o que, faz meio século, não pôde ser senão implícito e incipiente: *a relação entre a teoria da América Latina e a teoria da modernidade.* O mesmo Gilberto caminhou nesta direção em sua obra tardia, onde seu ensaísmo se torna menos história e mais esboço: no já citado *Mais além do apenas moderno* e em *Insurgências e ressurgências atuais* (1981), que oferecem impressionantes convergências com o tema da "vingança dos particularismos" no Octavio Paz de *Tiempo nublado.*

Porém dificilmente conseguiremos expandir de maneira decisiva o âmbito de nossas análises socioculturais, enquanto a *forma mentis* de nossas (auto-)interpretações insistir em recusar as disciplinas da razão crítica com o pretexto de uma suposta, e superior, imunidade do gênio ibérico frente à racionalidade. Além do mais, o demônio irracionalista não é, de nenhum modo, apenas endógeno: também nos vem de fora. Temos sido demasiado complacentes, os intelectuais latino-americanos, com o que se poderia chamar *síndrome de Waldo Frank:* a puritana, acrítica aceitação de nosso retrato como culturas irracionais pintado pelo irracionalismo barato, como renegados culturais da modernidade. Entretanto, gostamos de que nos denominem irracionais, com a condição, é claro, de que isso seja um elogio e não uma crítica. Assim, o "gênio latino", que um dia engendrou Galileu e Descartes, desfruta perversamente o mais tolo dos encômios: o que pretende alijá-lo da razão, por obra e graça de sub-românticos não latinos. Não conheço pior forma de colonialismo inconsciente, de criptomasoquismo intelectual, que essa triste denegação, *a priori,* da racionalidade ao nosso espírito e à nossa cultura — como se a razão fosse um privilégio alheio, um atributo ubíquo do Norte, e não fizesse parte de nossa humanidade.

Não creio que as reinterpretações advindas do americano, do latino-americano, do brasileiro ou do mexicano tenham muito a ganhar com a inflação de irracionalismo, essa enfermidade crônica do humanismo contemporâneo. Suspei-

to, mais ainda, dessa patologia do humanismo, que o converte em agressiva misologia e o põe em guerra contra os valores da modernidade. Penso que ganharíamos, isso sim, ao submeter esse tipo de mentalidade a uma rigorosa sociologia da *intelligentsia,* que não fique hipnotizada pela auto-imagem *pseudocrítica* de certos grupos intelectuais. Nunca se falou tanto de atitude crítica sem autêntico espírito crítico como neste último quarto de século. Tem razão Octavio Paz: "Nós pervertemos a crítica: a pusemos a serviço de nosso ódio a nós mesmos e ao nosso mundo."[12] Num continente por tanto tempo afetado por bovarismos sociais, como acontece na América Latina, o mínimo que se pode desejar é que a extrema plasticidade de nossa cultura — a grande descoberta de Vasconcelos e Gilberto Freyre — seja uma vez mais fecundada pela reconquista da razão.

NOTAS

1 A história vem (mais bem) contada nas finas memórias de Álvaro Moreyra: *As amargas, não.* Rio, 1954.

2 Cf. especialmente Eugene Genovese, em *Red and Black. Marxian Explorations in Southern & Afro-American History.* Nova Iorque, 1968, cap. 2.

3 GENOVESE, E.: op. cit., p. 28. Vintage Ed., 1972.

4 GERBI, Antonello: *La disputa del Nuevo Mundo.* Ed. Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 716.

5 Para uma boa apreciação de Bomfim e Torres enquanto dissidentes da ideologia racista, ver Thomas Skidmore: *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought.* Nova Iorque, 1974, pp. 113-23.

6 Cf. seu livro de 1973, *Além do apenas moderno.*

7 SEVCENKO, Nicolau: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república.* São Paulo, 1985 — a meu juízo, o mais alto vôo da história literária no Brasil desde a *Formação da literatura brasileira* (1959) de Antônio Cândido.

8 O próprio Gilberto escreveu dois textos estratégicos sobre Euclides da Cunha: o capítulo, inteligentíssimo, de seu livro *Perfil de Euclides e outros perfis* (1944) e a introdução à edição da Aguilar (Rio, 1966) da *Obra completa* de Euclides — um ensaio de capital importância para a compreensão do estilo euclidiano, do contraste entre este e o de Gil-

berto, e *(last but not least)* da arraigada ambivalência de Gilberto frente ao autor de *Os Sertões*.

9 Cf. Gilberto Freyre, *O brasileiro entre os outros hispanos*. Rio, 1975.

10 ZEA, Leopoldo: *Ensayo sobre filosofía en la história*. México, 1948.

11 Para uma breve apreciação crítica, ver J. G. Merquior: *As Idéias e as Formas*. Rio, 1981, pp. 257-60.

12 PAZ, Octavio: *Hombres en su siglo*. Barcelona, 1984.

(*Tempo Brasileiro* 90, jul/set, 1987.)
Tradução de Carlos Sepúlveda, com revisão do autor.

Original espanhol publicado em *Vuelta* (México, 1987).

SOBRE A DOXA LITERÁRIA

A Celso Cunha

O livro é, sem negar que seja interessantíssimo,
duma profunda literatice.

Nota de Mário de Andrade sobre *Ulisses* (1930).

Meu primeiro artigo para *Colóquio/Letras* fustigava a doxa formalista na crítica literária. Fidalgamente, Jacinto do Prado Coelho convidara o então jovem ensaísta brasileiro a abrir o número inaugural. No artigo, o ensimesmamento da crítica formalista era visto como uma espécie de troco a uma literatura — as vanguardas envelhecidas desde a Guerra — sem diálogo efetivo com a cultura social ambiente. Hoje, a quase dezessete anos de distância, gostaria de esboçar algumas reflexões não tanto sobre a situação da crítica quanto sobre a doxa literária propriamente dita: sobre a mentalidade imperante em nossa cultura literária. Quais são os pressupostos canonizados e ensinados, porém rarissimamente examinados ou questionados, da literatura moderna enquanto visão do mundo? Que diz o *logos* literário em estado de doxa acadêmica — do qual se nutre, por sua vez, todo um *ethos* intelectual ante o mundo moderno?

Para Baudelaire, a tantos títulos manancial da tradição moderna em literatura, o grande defeito de Voltaire era a falta de mistério. Nunca se viu uma recriminação surtir mais efeito. Entre Baudelaire e Kafka, e deste a Celan, Char ou Pynchon, a alta literatura ocidental exibiria freqüentemente uma tremenda vontade de se converter em mistério generalizado. Naturalmente, os profetas românticos já haviam con-

sagrado a idéia da literatura como revelação profana. Porém a revelação romântica não era necessariamente nenhum espesso mistério. Na maioria dos casos, os românticos falaram às claras — até mesmo do oculto. Nem a mística utópico-tradicionalista de Novalis nem a musa liberal-progressista de Victor Hugo eram gnoses idioléticas: ao contrário, "revelavam" visões fundamentalmente claras em verso ou prosa essencialmente límpidos. De modo geral, nem a mensagem nem a linguagem dos grandes românticos foram particularmente obscuras.

É só com os maiores sucessores de Baudelaire — como Rimbaud e, sobretudo, Mallarmé — que a coisa muda de figura. O desejo de mistério penetra na medula do mister literário. A poesia, enamorada da música, se faz mensagem *órfica*, revelação enigmática, pressentimento dum sentido arcano. Na raiz dessa mudança, alterou-se a perspectiva mesma do conceito de literatura. Durante o romantismo, o acento recaíra no escritor-profeta, comunicando seu credo pessoal à humanidade. Já nas poéticas da tradição moderna, o foco passou a incidir no poema e não mais no poeta: no poema enquanto "imagem suficiente", oráculo autotélico, ícone de si mesmo — e, não obstante, misterioso talismã da salvação humana.

Coincidentemente com essa alteração do eixo da concepção da literatura, mudou também a postura do *logos* literário ante a história e a cultura social. Pois as letras passaram a exalar um forte perfume de *Kulturkritik*, denotando uma repulsa maciça pela civilização moderna. É verdade que vários profetas românticos já haviam pregado a recusa da história e a condenação da sociedade burguesa. Outros porém — Byron e Shelley, Lamartine e Púchkin, Manzoni e Hugo, Herculano e Castro Alves — esposaram sem vacilar o movimento da história e só criticaram a sociedade ou o *status quo* político em nome de valores liberais, sem condenar o progresso ou o seu século. Longe de ser apenas um anti-iluminismo, a literatura romântica foi, em muitos desdobramentos,

uma dialetização da herança das Luzes, onde o ideal do progresso foi antes dramatizado que negado.

A redução dos romantismos, em seu conjunto, à antimodernidade não resiste à análise — especialmente quando se leva em conta o elenco dos românticos latinos. Mas por outro lado, quando o alto modernismo europeu se declarou ferozmente anti-romântico, como no caso paradigmático de Eliot, essa mesma reação anti-romântica partilhou com o romantismo conservador o *ethos* da *Kulturkritik,* feito de visceral repugnância pelo espírito secular e democrático da cultura moderna. Partilhou e exacerbou, como bem percebeu Lionel Trilling.

Já se tornou clássico, na crítica anglo-saxônica, o debate sobre as relações entre romantismo e modernismo. Há três posições básicas. Primeiro *round:* Eliot proclama a ruptura com o expressivismo romântico, afirmando o moderno como um neoclassicismo, uma reafirmação criadora da tradição. Recolhendo a denúncia de Irving Babbitt, Eliot via na expressão romântica a marca do individualismo "anárquico" — o estigma de Rousseau. Antídoto: uma nova poética da ordem, universalista e impessoal. O recente livro de Michael Levenson, *A Genealogy of Modernism,* capta perfeitamente a formação classicizante da estética de Eliot.

Segundo tempo: Frank Kermode puxa o tapete debaixo dos pés do anti-romantismo de Eliot, mostrando o quanto a poética eliotiana, de estirpe neo-simbolista, deve ao culto romântico da imagem supralógica. Por sinal, ouvir Kermode contar como essa heresia irritou a sonsa circunspeção de Eliot, nos desastrados primeiros encontros do poeta maduro com o jovem crítico, é simplesmente impagável; mas na verdade a continuidade entre o bloco simbolismo-decadentes e o modernismo já havia sido apontada no *Axel's Castle* (1931) de Edmund Wilson, crítico muito apreciado por Kermode. E, de resto, a noção duma ponte essencial do romantismo ao modernismo via simbolismo não tardaria a receber novos e

galhardos reforços, especialmente devidos a Octavio Paz em *Los Hijos del Limo* (1975).

Enfim, o terceiro *round:* Morris Abrams, perito em romantismo, contesta a equação kermodiana entre romantismo e modernismo. Para ele, os românticos ainda sabiam, com Wordsworth, que a poesia é comunicação — algo bem diverso do ideal baudelairiano de uma "poesia pura", destacada a um só tempo das paixões pessoais do poeta e da consciência retórica duma relação viva com o público.

Conforme se vê, cada posição tem sua parte de razão. A poesia modernista visa geralmente à impessoalidade (e nisso Eliot está certo). Mas o seu elemento, a imagem, descende *de um neo-romantismo:* a poética órfica do simbolismo (logo, um ponto para Kermode e para os que, como Paz, enxergam no princípio da analogia algo comum aos românticos, aos simbolistas e aos modernistas). Sob outro aspecto, entretanto, o do hermetismo, o poema modernista dista bastante do romântico: enquanto a poesia moderna propende a esotérica, a romântica é normalmente exotérica (e aqui, por sua vez, Abrams acertou).

É que a ponte romântico-modernista — o elemento imagem — se insere numa moldura macroestilística tendente a vincar a diferença entre as duas idades artísticas. De fato, ao passo que o romantismo, como bem viu T. E. Hulme (que tanto influiu em Pound e Eliot), é um estilo da continuidade, a técnica modernista é a apoteose do descontínuo. Ora, o continuísmo romântico, ainda segundo Hulme, afirmava ou simbolizava antes de tudo a continuidade entre o humano e o natural. O estilo romântico reflete uma visão do mundo imanentista e secular, mesmo quando religiosa. Luis Diez del Corral, no *Rapto de Europa,* distingue com acerto a secularização da profanização.

Pois bem: era precisamente esse imanentismo que o humanismo reacionário dos Hulme, Pound ou Eliot não podia aceitar; mas que, observe-se, já fora rotundamente rejeitado pelo "mau cristão" Baudelaire, a cujo catolicismo torto, trun-

cado e mórbido Eliot, crente ortodoxo, viria contrapor a sadia espiritualidade de Dante. Pois não fora Baudelaire quem escrevera (à volta de 1860, em *L'Art Romantique*) que a "negação do pecado original" estava atrás da maioria dos erros em estética? Não fora ele, discípulo confesso do super-reaça Joseph de Maistre — quem se dissera decididamente antinaturalista?

Subjacente, portanto, à genealogia do modernismo pulsava uma mentalidade culturalmente retrógrada, quer nos conversos como Eliot, quer em vanguardistas não-confessionais como Pound. Não vacilemos em reconhecê-lo: nos modernismos em guerra contra a modernidade, a recusa da história se alimentava duma visão singularmente sombria do homem. A máxima ambição poética — o anelo (mallarmaico) do poema absoluto — corria de par com uma antropologia filosófica das mais negras. A *imago hominis* do Modernismo foi uma espécie de jansenismo literário. Que diferença dum Rousseau, que desconfiava da história mas acreditava no homem!... Mas Rousseau, é claro, era a própria *bête noire* dos gurus da ideologia modernista, os Babbitt e Hulme.

Como é que esse reacionarismo ideológico se implantou na poética? Muito simplesmente, como quer Kermode, pela entronização da imagem no simbolismo, que a legara ao modernismo. O imagismo poundiano é um "simbolismo sem mágica" (Graham Hough). Um simbolismo, acrescentaria eu, de modelo mais pictórico que musical, e por isso mesmo, como notou Joseph Frank, mais "espacial" do que discursivo. Pound chegaria a definir a imagem como "pigmento" da poesia.

Hofmannsthal, elogiando *Anabase* de Saint-John Perse, disse que entre Mallarmé e Perse a poesia francesa se havia "emancipado". Emancipado, bem entendido, da lógica e retórica. A tese ainda ecoa em Gide e no Paz de *El Arco y la Lira*. Mas a "emancipação" não era só da lógica — era também da comunicação. Outro neo-simbolista, Valéry, não descansava

enquanto não conseguia turvar o significado denotativo para fazer poesia... (analiso essa técnica n'*A astúcia da mimese*).

Verlaine torcera o pescoço à eloqüência. Para o bloco moderno avançado, decadente ou vanguardista, tratava-se visivelmente de quebrar as costelas à transparência. A "emancipação" da poesia gálica era na realidade o advento da *hegemonia do gnômico* em alta literatura: o estabelecimento das letras como criptografia de várias gnoses profanas, quase perversas no seu empenho de mergulhar naquilo que Adorno batizaria, exultante, de "participação nas trevas".

Triunfo cultural da literatura, nesse apogeu da literaridade?... A doxa atual jura que sim. Nem faltam grandes críticos para louvar o estilo das trevas e sua guerrilha contracultural: ainda ontem Blanchot, hoje Steiner — e sobre ambos a asa negra do pássaro Heidegger.

No entanto, enormes conquistas culturais da literatura pouco ou nada tiveram a ver com os pródromos da tenebrização. Ninguém estendeu tanto o conceito de literatura, reativando, mesclando ou redimensionando gêneros, quanto um Rousseau; ninguém, em particular, existencializou mais o papel das idéias na prosa moderna. Não obstante, nada existe em Rousseau de gnose literária, ou de escrita gnômica (é preciso ser um maníaco da desconstrução para pensar o contrário).

Outro exemplo. Por que — a não ser por beata superstição neomodernista — veríamos em Mallarmé um fulcro de criação cultural superior, digamos, ao drama de Ibsen? Se o fazemos, é por pura inculcação da doxa; é porque os netos de Saussure (avô, diga-se de passagem, inocente) nos ensinaram a contemplar em Mallarmé o maior precursor da "libertação do significante". Entretanto, se algo resta da concepção clássica da literatura como iluminação e sopesamento de problemas morais, então não pode haver dúvida de que, no mínimo, Ibsen *não* é inferior a Mallarmé.

A evidente, tranqüila marginalização de um autor como Ibsen — um dos sacudidores da consciência européia até a

Belle Époque — do cânone cultural da tradição moderna, em benefício dos instauradores da poética órfica perfilhada pelo modernismo, é um dos muitos efeitos do impacto da doxa literária na qual fomos escolarmente amamentados, como criaturas epigônicas da vitória modernista. E a compacta eficiência dessa doxa pode ser medida pelo fato de que quase ninguém acha isso escandaloso: continua-se, é certo, a representar muita peça de Ibsen — mas seu teatro prima pela ausência no estudo das principais "fontes da literatura moderna". A razão está, obviamente, em que o pobre Ibsen não abriu caminho para a "participação nas trevas"; e sua crítica social não se desdobrou em rejeicionismo radical da cultura moderna, vazado em linguagem deliberadamente obscura. Numa palavra: Ibsen não prefigurou Artaud; não soube ser nem gnóstico nem gnômico, coitado...

Insisto nesse ponto. No subsolo mental do euromodernismo dominante prevaleceu uma idéia de literatura como gnose contracultural. E foi essa disposição de espírito, muito mais que uma simples e genérica dinâmica de contínua autonegação estilística, que conformou o pensamento literário hegemônico do nosso tempo. O adjetivo — *hegemônico* — é importante, já que nada seria mais errôneo do que confundir literatura moderna com modernismo. No apogeu modernista (1920-1950) não só houve muitos retardatários de enorme valor como surgiram grandes escritores que, sem prolongar estilos pré-modernos, escreveram de maneira substancialmente alheia ou infensa à "participação nas trevas": Pirandello e Svevo, Musil ou Borges, Camus e Gombrowicz... Fenômeno que se repetiria, já no neomodernismo, com toda uma galeria de poetas e narradores nem um pouco gnósticos, como Auden, João Cabral ou John Ashbery e seu discurso irônico desde *The Double Dream of Spring* (1970); ou ainda, nestes anos 80, a lépida ficção de Saramago ou a escrita opulenta de João Ubaldo Ribeiro. Só que, de autores "excêntricos" como esses, nenhum, mesmo entre os mais antigos (nem mesmo Borges) deu o tom ao cânone modernista de paradigmas e influências centrais. O cânone dominado por Pound e Joy-

ce, ou Kafka e Beckett. O denso paradigma da ruptura, essencialmente gnóstico e/ou gnômico (ou francamente idiolético) reinante, para gáudio de toda uma legião de pedantíssimos exegetas, desde os *Cantos* e o *Wake* até *The Changing Light at Sandover* (1976-82), o bizarro e superkitsch *opus magnum* de James Merrill.

A "tradição da ruptura" (O. Paz), o gosto da revolução permanente em arte, marcou a generalização a toda a literatura européia duma velha característica das letras francesas. Um crítico dos mais sagazes — Giovanni Macchia — pôs em pleno relevo o caráter "processivo" da literatura francesa, juncada, através dos séculos, de célebres contraposições polêmicas: Rabelais contra Calvino, Malherbe contra Ronsard, Pascal contra Montaigne, Voltaire contra Pascal e Rousseau contra Voltaire; ou ainda, Racine contra Corneille, Stendhal contra Chateaubriand, Breton contra Anatole France e Bataille contra Breton; Gide contra Proust e Sartre contra Gide... A "tradição da ruptura", cerne do *crescendo* da tradição moderna (de Baudelaire e Flaubert a Mallarmé e Rimbaud e destes às vanguardas novecentistas) nada mais fez que radicalizar esse ímpeto polêmico endógeno, radicando-o no plano da forma e da técnica. Ao forjar a expressão "franco-modernismo", Robert Graves não sabia a que ponto ela era justa, do ponto de vista da fisionômica dos estilos históricos.

As sucessivas autonegações do estilo moderno, motores da tradição da ruptura, suscitaram um curioso paradoxo. Furiosamente anti-historicista, o modernismo não tolerava a noção de progresso social. Daí, entre outras coisas, seu amor primitivista pelo arcaico, e o desbancamento da história pelo mito. Os grandes poetas modernos profundamente históricos, como Drummond, evoluiriam em sentido contrário ao estilo elíptico e hermético das vanguardas euromodernistas — *et pour cause.* A história, em Drummond, é história mesmo, história real, e não — como a de Pound ou Eliot — mera matéria-prima do mito. Pois bem: antiprogressista no plano social, o modernismo vira *ultraprogressista no plano estético.* Negando-se infinitamente uns aos outros, os estilos e obras

modernos mantiveram o culto do progresso em estado de fervor supersticioso na esfera da práxis artística.

Outro paradoxo: como é bem sabido, o padroeiro máximo do historicismo, Hegel, decretou o colapso da arte, enquanto forma do Absoluto, nos tempos modernos. Na filosofia da história hegeliana, a arte é apenas um episódio remoto; religião e filosofia há muito a destronaram, na marcha do progresso. Eis porém que o trabalho do negativo salvará tudo. Por sua contínua negação determinada dos estilos modernos, a arte resgatará seu direito à transcendência, símbolo do acesso ao Absoluto. Nas palavras dum hegeliano modernista, Lucian Krukowski: a vanguarda "usurpa as formas do progresso da cultura". Mas só o faz para realojá-las no âmbito da obra da arte.

Alguns intérpretes do complexo estilístico modernista discerniram as principais motivações por trás das artes modernas, visuais, musicais ou verbais. Nos anos 50, Hans Sedlmayr identificou três dessas pulsões: *purismo* ("poesia pura", pintura não-literária, escultura não-pictórica, banimento da música de programa, etc...), *construtivismo* (a linguagem cubo-abstrata), *surreal-expressionismo* (as buscas do primitivo e os saltos no absurdo). Na década seguinte, Renato Poggioli salientou outra tríade de atitudes atuantes nos movimentos de vanguarda: antagonismo, ativismo e agonismo. *Antagonismo* denota claramente a "tradição da ruptura". *Ativismo* é a vanguarda como agitação, como entusiasmo proselitista e subversivo.

Mas o *agonismo,* para Poggioli, não é a tensão trágica de Nietzsche e Unamuno: representa antes o paroxismo do frenesi vanguardista, que passa da demolição à autodestruição, ao suicídio histórico, na esperança apocalítica de que a própria catástrofe (da arte e do mundo) engendre o milagre duma criação-redenção. É a face masoquista da psicologia da vanguarda, assim como a destruição niilista do passado cultural constitui seu lado sádico.

Ora, esse agonismo niilista trai a seu turno um impulso psicótico, sob a máscara virtuosa da contracultura modernista. Trata-se da insistência obsessiva na criação pela *descriação* (o termo de arte da mística negativa que Wallace Stevens tomou emprestado a Simone Weil, madrinha da ética masoquista). A obsessão descriativa mostra que o projeto modernista tinha um fundo desesperado e negativista, mal encoberto pelas rígidas conversões a ideologias "positivas" (o anglicanismo de Eliot, o marxismo cru de Brecht, o catolicismo de Hermann Broch). É que o rito modernista era um rito de negação da história, e só na superfície um otimismo futurista (verdade que, visivelmente, escapou a Marshall Berman).

Na prática dos estilos, a vontade de *descriação* levou a duas tendências marcantes. Uma, o abstracionismo (arte das épocas de pânico ante o cosmos, segundo Worringer, uma das fontes de Hulme). Outra, a desumanização — o tema de Ortega. Nunca será demais lembrar a convergência dos três grandes livros universais de Ortega: *O tema do nosso tempo* (1923), *A desumanização da arte* (1925), *A rebelião das massas* (1929).

O "tema do nosso tempo" era para ele a revolta da vida contra a sacralização vitoriana da cultura e a crença oitocentista na utopia política, isto é, na revolução. A arte moderna, estetismo lúdico, encarna essa revolta dionisíaca da vida contra os fetiches da cultura e da revolução. Mas a arte moderna é desumanizante, porque é saudavelmente aristocrática: fugindo ao realismo, ao anedótico e ao sentimental, ela agride o gosto das massas. Da massa que é intrinsecamente vulgar, mas que o tolo humanitarismo do Oitocentos fortaleceu. A conexão não poderia ser mais nítida: a base do elogio ao Modernismo é a apologia do elitismo — e dum elitismo em aberto conflito com a cultura social. Cultura e política eram democráticas; a arte moderna será "aristocrática". Bravo Ortega, que pelo menos dava nome aos bois! Hoje, os carolas da doxa modernista morreriam de pés juntos antes de admitirem seu próprio elitismo...

O aprofundamento da pesquisa sobre as premissas psicoculturais da poética modernista de maior progênie — a imagista, lançada por Pound e modulada por Eliot — tem revelado filões bastante instrutivos acerca das afinidades entre modernismo e autoritarismo. Até há pouco, a moda era desconhecer o fascismo de Pound e negar ou minimizar as inclinações autoritárias de Eliot (como ainda o é no caso das de Pessoa). Lachlan Mackinnon resumiu elegantemente essa posição ao dizer que Eliot era um reacionário mas não um fascista, porque seu objetivo era "abolir a modernidade em vez de utilizá-la".

Cairns Craig foi mais longe. Estudando as concepções psicológicas do imagismo, Craig exumou um denominador comum: o velho associacionismo, de Hartley a Bain. Mas o associacionismo, credo oculto da técnica imagista, implicava o *primado* (nada romântico) *da memória sobre a imaginação.* Daí que, com muita naturalidade, os imagistas apelassem, na sociedade, para as forças da memória coletiva, veículos da ordem, da hierarquia e da tradição.

Era como se os caudilhos do imagismo tivessem esquecido o melhor *insight* de Nietzsche na segunda das *Considerações inaturais:* que a recordação (sobretudo se forçada) pode ser uma forma da decadência. De uma decadência mal disfarçada sob os lemas renovadores *(make it new),* freqüentemente histéricos, de poéticas encarniçadas contra o processo histórico — contra o sentido profundo, liberal e democrático da cultura social moderna. "Liberty is good; but more important is order", confessava Eliot em 1927. Pode-se admirar que, com tais convicções, esses sectários da vanguarda se precipitassem na prática de estilos obscuros, ao mesmo tempo altaneiramente impessoais e prepotentemente subjetivos?

Exaltando a expressão e a fantasia em lugar da imitação, o romantismo substituiria o "espelho" pela "lâmpada", na metáfora de Hazlitt retomada por Morris Abrams em seu belo estudo sobre a poética romântica. Mas o romantismo não rompera com a idéia de realidade. Quando um Schelling via

na arte o cume do pensamento, era porque só a arte lhe parecia penetrar no coração do real. Trata-se duma posição, nota Allan Megill, muito diversa da de Nietzsche, para quem a arte e o mito já não têm mais nada a ver com a realidade. Com Nietzsche, desembarcamos num franco *hiperestetismo,* liberto de qualquer ônus cognitivo.

O pensamento neomodernista apoderou-se avidamente desse motivo nietzschiano: desliga o jogo da arte de todo compromisso com o conhecimento. Mas não pára aí. Invade, com essa tese, o próprio terreno do conhecer. Também do conhecimento se faz pura ficção, desaguando-se no relativismo absoluto, num ceticismo sem saída. A teoria neomodernista trata as idéias como formas lúdicas, do mesmo modo que confere às formas o papel das idéias: o exaltado poder de articular uma visão (arbitrária) do mundo. Assim, a pretexto do antipositivismo, acaba-se por sacrificar a própria noção de verdade.

É nesse solo negativista que medra o pathos da condenação por atacado da cultura moderna — uma cultura social sentenciada sem apelo nas humanidades contemporâneas, espiritualmente colonizadas pela doxa modernista. E a isenção com que essa *Kulturkritik* repele, de um só golpe, a cultura moderna lembra a da Rainha em *Alice:* "Primeiro a sentença, o veredito depois!"

Essa recusa dogmática faz pensar naquele moralismo arrogante que Thomas Mann detectou na *intelligentsia* jacobina da época da Grande Guerra dos Homens Brancos (para usar o rótulo perfeito de Joseph Roth). Moralismo arrogante que significava o contrário da ironia manniana. Esta, com efeito, era um "erotismo do espírito", fonte de autêntica tolerância humanística. Hoje, entretanto, não são só os neojacobinos da *intelligentsia* radical que pecam por dogmatismo. São também os artistas cultores da doxa estética e seus autodesignados discípulos espirituais, os filistinos da cultura que oficiam a missa da doxa no seio das universidades, das editoras e do *artworld.*

Segundo o esteta catalão Xavier Rubert de Ventós, enquanto a arte de outrora, a arte cortesã e eclesiástica tipificada no barroco, utilizava com a maior naturalidade as formas e os sentidos para fins sociais, de edificação ou entretenimento, a cultura estética da era burguesa se revelou incapaz de conceber a arte numa relação equivalente de uso vital. Na época burguesa, o valor artístico se veria projetado ou *além* do seu uso ou deleite (romantismo, naturalismo), ou *aquém* deles (formalismo) ou então *no próprio uso,* agora redefinido de modo estrita e estreitamente pragmático (funcionalismo).

Partindo dessa análise, não é difícil reconhecer que a repressão burguesa do estético vital pressupõe uma moldura histórica específica. A arte de uso inocentemente vital estava embebida na cultura social, como o gótico ou o barroco. A arte moderna, ao contrário, se processa numa situação completamente outra. Da arte-na-cultura passou à *arte-cultura* — a uma cultura estética que se quer autárquica, e se orgulha de rejeitar globalmente o código de valores da cultura social.

Naturalmente, entre a arte-na-cultura do barroco e a arte-cultura autárquica, agônica e antagônica de nossos dias, floresceu uma época em que as artes, já bastante autonomizadas como matrizes de valores, no entanto ainda não se haviam divorciado do movimento social. Tal época corresponde ao arco neoclássico e romântico — à idade que vai de Goethe, Goya e Beethoven até Stendhal, Heine e Dickens. Essa arte crítica, porém não antinômica nem murada no hermetismo, bem como os grandes realistas que a sucederam (de Flaubert, Fontane e Verga a Eça, Galdós e Machado de Assis, e do romance russo ao drama escandinavo), não se deixam incorporar ao cânone formalista da doxa moderna. Mas isso não impede tais autores de sobreviver como modelos cruciais do significado histórico-humano da literatura — precisamente o que a doxa esqueceu ou escamoteou.

Tudo descarrilou quando da *autonomia* da arte, cujo reconhecimento teórico já fora alcançado na *Crítica do juízo* (1790), se passou à vontade de *autarquia* do estético, e desta,

finalmente, à mentalidade hiperestetista que descrevemos acima. No nível da teoria o tamanho da queda pode ser medido pela grotesca distância entre a estatura filosófica de Kant e o trêfego irracionalismo de Derrida. O velho Lukács pode ter sido bem rígido em mais de um ponto. Mas uma coisa eu garanto: o problema do nexo entre irracionalismo e decadência não é uma simples invenção de sua rabugice ideológica. Se o fosse, não teríamos, como intelectuais modernos, sido criados exatamente dentro dos nós desse nexo. A doxa modernista foi a cartilha dessa educação: e ela é que fez de nós, sensibilidades modernas, uns pobres papagaios do obscurantismo maquilado de humanismo.

México, setembro de 1987.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, M. H.: *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition.* Nova Iorque: Oxford Univ. Press, 1953.

ADORNO, Theodor W.: *Aesthetische Theorie.* ed. Gretel Adorno e Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1970 (várias trad.).

BERGONZI, Bernard: *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature.* Brighton: Harvester, 1986.

CRAIG, Cairns: *Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry.* Londres: Croom Helm, 1982.

DIEZ DEL CORRAL, Luis: *El Rapto de Europa: una interpretación histórica de nuestro tiempo.* Madri: Alianza, 1974 (1ª ed. 1958).

FRANK, Joseph: *The Widening Gyre: crisis and mastery in modern literature.* New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1963.

HOUGH, Graham: *Image and Experience: studies in a literary revolution.* Londres: Duckworth, 1960.

KERMODE, Frank: *Romantic Image.* Londres: Routledge & Kegan Paul, 1957. — *Continuities.* Londres: Routledge & Kegan Paul, 1968.

KRUKOWSKI, Lucian: "Hegel, Progress and the Avant-garde" in *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. XLIV, nº 3 (Primavera de 1986).

LEONARD, Albert: *La Crise du Concept de Littérature en France au XXe. siècle.* Paris: Corti, 1974.

LEVENSON, Michael H.: *A Genealogy of Modernism: a study of English literary doctrine, 1908-1922.* Cambridge Univ. Press, 1984.

MACCHIA, Giovanni: *Il Paradiso della Ragione: l'ordine e l'avventura nella tradizione letteraria francese.* Bari: Laterza, 1960 (3ª ed. Turim: Einaudi, 1972). — *Le Rovine di Parigi.* Milão: Mondadori, 1985.

MACKINNON, Lachlan: *Eliot, Auden, Lowell: aspects of the Baudelairean inheritance.* Londres: Macmillan, 1983.

MEGILL, Allan. *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida.* Berkeley: California Univ. Press, 1985.

MERQUIOR, José Guilherme: *As idéias e as formas.* Rio: Nova Fronteira, 1981.

PAZ, Octavio: *El Arco y la Lira.* México: Fondo de Cultura Económica, 1956. — *Los Hijos del Limo.* Barcelona: Seix Barral, 1975.

PERKINS, David: *A History of Modern Poetry: I: From the 1890s to the High Modernist Mode* (1976); *II: Modernism and After* (1987). Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard Univ. Press.

POGGIOLI, Renato: *Teoria dell'arte d'avanguardia,* Milão: Il Mulino, 1962.

SEDLMAYR, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst.* Munique: Rowolt, 1955 (trad. port., Lisboa, Livros do Brasil, s/d).

TRILLING, Lionel: "On the Modern Element in Modern Literature", in Stanley Burnshaw (org.), *Varieties of Literary Experience.* New York Univ. Press, 1962.

VENTÓS, Xavier Rubert de: *La estética y sus herejías.* Barcelona: Anagrama, 1974.

(*Colóquio/Letras*, 100, nov/dez de 1987.)

O LUGAR DE PESSOA NA POESIA MODERNA

A Vasco Graça Moura
e Joaquim Francisco Coelho.

I

O que se segue são apenas algumas observações quanto à posição ocupada por Fernando Pessoa no complexo mundo da poesia moderna. Agora que lhe é amplamente reconhecido um lugar de destaque entre os poetas modernistas, deveria haver um esforço — ainda que somente para justificar o florescimento alarmante de nossa indústria pessoana — no sentido de não perder de vista aquilo que constitui a sua *differentia specifica* dentro da era modernista.

Procurarei fazê-lo, se bem que esquematicamente, insistindo em determinados pontos do seu pensamento. Haverá uma ou outra referência à linguagem e ao estilo, mas só enquanto indícios de uma visão do mundo. Todos os grandes poetas têm posições próprias sobre a natureza da realidade e a função da poesia: o declínio hoje sensível da voga do formalismo permite lembrá-lo. com um grande suspiro de alívio.

Há já muitos anos, o notável historiador das idéias que é Joel Serrão situou Pessoa no quadro geral da história da poesia pós-clássica portuguesa. Para isso, distinguiu três grandes períodos: a época das revoluções liberais, das lutas de 1820-34 à revolução de Saldanha de 1851; o período da Regeneração, em que se consolidaram as instituições liberais, de meados do século ao Ultimato britânico de 1890; e a ascensão, triunfo e crise do republicanismo, dos anos 90 ao início do regime de Salazar em 1926. A cada um destes três períodos corresponde um tipo de poeta. Assim, o poeta-*cida-*

dão, como Garrett ou Herculano, pertence à época da agitação liberal; o poeta *rebelde*, como Antero de Quental, Gomes Leal ou Guerra Junqueiro, corresponde ao período da Regeneração; por fim, o poeta como *esteta,* de que são exemplos Antônio Nobre e Pessoa, afirma-se na época republicana.[1]

Os poetas-estetas começavam normalmente por tomar partido nas guerras dos estilos, e de forma muito mais consciente do que os seus precursores românticos e pós-românticos: é precisamente este aspecto do brilhante esquema de Joel Serrão que o torna um excelente ponto de partida para o retrato intelectual de Pessoa. Oficialmente, todos o sabemos, Pessoa começou por destacar-se enquanto futurista. As odes de Álvaro de Campos publicadas nos dois números de *Orpheu,* em 1915, nem sequer eram de um futurismo ao modo de um Appolinaire — um futurismo calmo e contido e que tão importante viria a ser para Mário de Andrade nos anos 20[2] —, eram de um futurismo estridente e original ao modo de um Marinetti. Ao modo de um Marinetti, mas não nos seus moldes, já que, como Octavio Paz penetrantemente observou, o estilo dessas odes deve mais a Whitman do que aos escritos futuristas, e, em todo o caso, exatamente nessa mesma época, o Pessoa ortônimo (que doravante designaremos apenas por "Fernando") continuava a compor versos paülistas, ou seja, de um razoável decadentismo.[3]

Mesmo assim sendo, de março de 1914, data da duradoura invenção dos principais heterônimos, até o fim da Grande Guerra, o pensamento de Pessoa partilhou de fato com o futurismo uma tendência-chave: a exigência de uma tábua rasa no plano cultural. Tal propósito de recomeçar a partir do zero é o óbvio sentido da política cultural de reconstrução radical defendida no famoso "Ultimatum", publicado no número único do *Portugal Futurista* (1917).

Acabar com os "mandarins" da "Europa liliputiana", tal era o furioso grito de guerra de Campos. Fora com "o romantismo póstumo dos liberalóides"; fora com a homeopatia epicurista de Anatole France, do sub-Chateaubriand Barrès, do

imperalista de pacotilha Kipling; fora com Shaw, o "tumor frio do ibsenismo", com H. G. Wells e Chesterton, "barril de cerveja aó pé do altar"; fora com o simbolismo decadente de Yeats, fora também dom D'Annunzio, Maeterlinck e Loti; fora com o Kaiser e fora com Lloyd George; fora com a "Esparta podre" da cultura alemã e com o "modernismo inestético" da América. Nem sequer Bergson ou mesmo Whitman são poupados![4] E note-se que a explosão atinge indiscriminadamente decadentes e progressistas.

Mas depois vem a utopia. Por um lado, uma estética "não aristotélica", baseada não na beleza, mas na força — como se vê, uma perspectiva bem futurista (Jorge de Sena publicou o ensaio de Pessoa com este título na coletânea póstuma *Páginas de doutrina estética*). Por outro lado, na segunda metade do "Ultimatum", a imodesta proposta de uma "intervenção cirúrgica" na civilização ocidental, destinada a suprimir os atrasos culturais da psique moderna e a garantir a sua adaptação aos novos estímulos proporcionados em doses maciças pela ciência e pela tecnologia.

Mas que atrasos são estes? "Preconceitos" favoráveis à personalidade, ao individualismo e à democracia liberal, todos eles alimentados pelo cristianismo e pelo humanitarismo. Não é difícil reconhecer aqui a sombra de Nietzsche, embora Pessoa deixe bem claro que o seu *Übermensch* não será o mais forte, mas sim "o mais complexo e completo", uma vez que lhe competirá exprimir a "média das subjetividades" — noção que não seria certamente muito do agrado de Nietzsche.

Tanto quanto sei, Pessoa não voltou a insistir nesta bizarra cirurgia cultural. Talvez devamos interpretá-la como um mero indício de algo bem mais interessante, ou seja da distância radical do poeta em relação aos velhos e novos paradigmas culturais do Portugal do tempo. Na última das suas sempre perspicazes coletâneas pessoanas, *Fernando, rei da nossa Baviera* (1986), Eduardo Lourenço contrapõe o olhar francês da geração de Eça ao olhar inglês de Pessoa, como duas estratégias para a *Kulturkritik* nacional. Tendo optado

pela cultura portuguesa (cf. o seu famoso dito "a minha pátria é a língua portuguesa"), Pessoa considera que o Portugal da *Belle Époque* pode ser digno de tudo, menos do seu passado imperial. Os intrépidos conquistadores do mar imenso são agora outros — precisamente os ingleses. Daí a profunda necessidade de reinventar Portugal — de o reinventar e não simplesmente de o reanimar, como na ideologia saudosista dos seus antigos companheiros de *A Águia,* entre os quais se contava Teixeira de Pascoaes.

É, todavia, "imperial" o ponto de vista do anglicizado Pessoa: assim se explica o desprezo que vota à afrancesada cultura dominante do Portugal decadente, desprezo que também atinge os francófilos outrora modernizantes do tempo de Eça.[5] E não deixa de ser significativo que o primeiro "mandarim europeu" visado pela artilharia verbal do "Ultimatum" de Campos seja Anatole France, futura *bête noire* do surrealismo e epítome do humanismo liberal da Europa de antes da Guerra; mais revelador ainda é o fato de o próprio título, "Ultimatum", constituir uma autêntica blasfêmia, pois o catalisador de toda a crise portuguesa fora o arrogante ultimato apresentado nos anos 90 pelo gabinete de Salisbury ao servil governo de Lisboa.

A mensagem de Pessoa veio posteriormente a ser articulada com preocupações mais sutis. Quase todos (incluindo, talvez, o próprio poeta) acabaram por esquecer o toque de clarim antidecadente do "Ultimatum". Entretanto, mas de forma menos espalhafatosa, Pessoa viria de fato a perturbar um determinado número de pressupostos, não só da cultura estagnada que fizera sua, como também da Europa dos "mandarins".

Pode encontrar-se um eco longínquo do utopismo nietzschiano do "Ultimatum" de Campos no *Livro do desassossego* do semi-heterônimo Bernardo Soares. Trata-se de um diário intelectual, iniciado cerca de 1913, deixado em grande parte inédito pelo autor e que se encontra impregnado de um ceticismo absoluto: ou melhor, e mais precisamente, dele

emana uma total ausência de fé no progresso, na igualdade e até mesmo na beleza, ou, pelo menos uma total ausência de fé numa capacidade metafísica. Houve quem lhe chamasse a *echt* confissão decadente. Seja como for, o livro é de um extremo negativismo e, nessa medida, parece dar razão àqueles que como Adolfo Casais Monteiro, muito antes da sua publicação, sublinharam os efeitos libertadores da atitude decididamente *negativa* de Pessoa, como "varredor de mitos", "indisciplinando almas".[6]

No entanto, apesar de todo o seu negativismo, Pessoa parece sugerir algumas saídas. Assim, a partir de 1920, começa a meditar num conjunto de poemas (que, em 1934, atingirão quarenta e quatro) destinado a celebrar Portugal num sentido místico-nacionalista. Deste projeto resultará a *Mensagem*, o único livro de versos em português que publicará em vida. Para além disso, só forçando um pouco a nota poderá a noção de "negativismo" ser aplicada às duas décadas de produção heteronímica que vão de *O guardador de rebanhos* de Caeiro à morte de Pessoa em finais de 1935. Embora o tom da maioria dos poemas (mas não de todos, longe disso) assinados por Ricardo Reis e Álvaro de Campos corresponda bem a essa designação, tal não acontece com o panteísmo de Alberto Caeiro, nem, em termos mais gerais, com certos temas ou motivos que parecem desafiar a idéia de que o humor característico da poesia da maturidade de Pessoa é uma acédia ou abulia absoluta.

Joaquim-Francisco Coelho identificou um deles: é o tema da viagem. Para este estudioso, desde Camões que não se encontra na língua portuguesa uma poesia tão rica em símbolos de viagem — sobretudo, é claro, sob a forma de itinerários subjetivos.[7] É uma tese com a qual não posso senão concordar. O fragmento 400 do *Livro do desassossego* descreve a idéia de viagem com a "idéia própria para seduzir alguém que eu não fosse", e em seguida compara a leitura com as viagens. O fragmento 389 dispensa as viagens reais para exaltar os espantosos poderes da imaginação. O número 384 define a vida como uma "viagem experimental", que oferece às

almas contemplativas uma excitação mais intensa do que as ativas podem alguma vez viver; e também o fragmento seguinte explora o tema do *homo viator:* "somos, neste mundo, viajantes, volentes ou involentes..."

"Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir", escreveu Campos; e numa carta a Casais Monteiro, Pessoa fez uma das suas mais famosas (e altamente enganadoras) confissões: *"não evoluo, viajo".* Jacinto do Prado Coelho tem razão: a heteronímia, sendo alteridade, contém estruturalmente uma licença para o vôo de reconhecimento, algo muito ligado ao âmago do *Angst* de Pessoa. Pode parecer um tanto ou quanto banal dizê-lo, mas a verdade é que o simples jogo da heteronímia parece ter salvo Pessoa da escuridão total do negativismo absoluto, essa doença comum do espírito modernista.

II

E, como era inevitável, uma palavra sobre os onipresentes heterônimos, essas "figuras minhamente alheias", como Pessoa diz numa nota introdutória às "Ficções do Interlúdio". Mais não posso fazer aqui do que retomar a melhor caracterização que conheço — a que foi apresentada por Eduardo Lourenço em *Pessoa revisitado,* livro notável publicado vai para 15 anos.

Como decerto recordarão, pode resumir-se no seguinte: Caeiro é um "Whitman em pensamento", um coração inocente, inventado por um cético absoluto. A propósito das suas bucólicas, Thomas Crosse, outro heterônimo, falava de "misticismo da objetividade". E assim é, de fato. Mas no fundo, como Lourenço faz notar, a objetividade do naturismo franco e sem rebuços de Caeiro (naturismo, pois naturalismo seria já uma intelectualização) é algo desprovido de vida. A natureza de Caeiro não é uma mãe-natureza acolhedora, mas tão-somente uma existência nua, cega, inconsciente. Por conseguinte, este é um misticismo sem mística, ao qual falta,

desde o começo, a exuberante empatia universal do seu modelo whitmaniano.[8]

Segue-se-lhe Ricardo Reis, o primeiro "discípulo" mas, de fato, o mais antigo dos heterônimos poéticos que escrevem em português. Tal como o misticismo da objetividade de Caeiro acaba por se revelar um panteísmo sem alma, a atitude epicurista de Reis não passa, afinal, de uma máscara, que encobre um amargo pessimismo metafísico:

> .....
> *E apenas desejando*
> *Num desejo mal tido*
> *Que a abominável onda*
> *O não molhe tão cedo*

Em 1923, já o paganismo deste heterônimo está irremediavelmente minado pelo ácido sabor do nada; por isso Reis escreve tão supremamente bem sobre a morte. Uma vez mais, os comentários de Lourenço são certeiros: Reis procura aprofundar o desejo de inconsciência de Caeiro não já cantando a opacidade do mundo, mas tentando enfrentar o poder destruidor do tempo. É uma epicurista estóico, um humilde hedonista cada vez mais ferido pelas dores da mortalidade. Como diz à sua etérea Lídia, prefere "a vida mais vil" ao país desconhecido. Mas o seu vigoroso desafio pagão acaba por desvanecer-se, a ode converte-se numa breve elegia e um difuso *memento mori* mina as serenas intenções herdadas de Caeiro.[9] Neste classissista melancólico, todas as coisas, humanas ou não, encontram-se impregnadas de um sentido barroco da finitude humana:

> *Nada fica de nada. Nada somos.*
>
> *Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos*
> *Da irrespirável treva que nos pese*
> *Da humilde terra imposta,*
> *Cadáveres adiados que procriam.*
>
> *Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –*
> *Tudo tem cova sua. Se nós, carnes*

A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, por que não elas?

Somos contos contando contos, nada.

Foi nesta mesma linha que Antônio Mora, um outro heterônimo, e intérprete do Dr. Reis, *historicizou* o paganismo. Para se compreender como, há que recordar brevemente a sua enérgica defesa de um renascimento pagão. O paganismo, escreve Mora n'"O Regresso dos Deuses", um dos mais curiosos textos de Pessoa,[10] é a única religião natural, pelo menos por três razões: porque o seu politeísmo está de acordo com o pluralismo da própria natureza, porque os seus deuses, se não são à nossa escala, têm uma essência humana, e porque era uma crença cívica, ou seja, não um vago credo universalista, mas uma fé socialmente enraizada.

Para além disso, Mora vê no paganismo uma ética de "orientação e disciplina", que contrapõe ao individualismo e ao igualitarismo cristãos. A noção pagã de que o homem não passa de "um episódio sobre a terra" pareceu-lhe também infinitamente mais profunda do que a insistência cristã em considerá-lo como ente fundamental e valor eterno. Com o declínio do paganismo, o espírito da objetividade passou para a ciência, mas, mesmo nos dias de hoje, e uma vez que fortalece o sentido da nacionalidade, há lugar para um novo paganismo como possível fator de correção do moderno cosmopolitismo de feição econômica; por último, e graças à sua tendência objetivista, o paganismo é o veículo mais adequado a uma estética anti-romântica.

Para Mora, os deuses nasceram, em tempos recuados, da necessidade humana de resolver a contradição entre dois tipos de idéias: as idéias das coisas simples e estáveis, e o processo natural que as alterava e que ainda não era apreendido em termos racionais e abstratos. Mais tarde, o paganismo veio naturalmente a ser ultrapassado pelo platonismo, ou seja pelo pensamento abstrato da ciência. Sentimo-nos assim tentados a dizer que se Mora, o discípulo herbartiano de Reis, relativizou o paganismo através da história, o próprio heterô-

nimo — médico de profissão —, ao conceder demasiado à angústia da finitude e apesar do seu programa caeiriano, o "cristianizou". Se o misticismo da natureza de Caeiro era apenas um projeto, o paganismo de Reis pouco mais foi do que uma pose.

Façamos agora uma pequena pausa e atentemos em "Fernando" ou seja, na poesia ortônima. Haverá nela semelhante transição da fé para o vazio e o desespero? Para responder a tal pergunta, há que começar por tentar apurar qual a sua crença inicial. E uma resposta pronta podia ser: o oculto. Desde que Georg Rudolf Lind situou Pessoa em toda uma tradição de ocultismo,[11] e Joel Serrão sublinhou o rosicrucianismo que impregna não só a *Mensagem* (onde se encontra tão patente) mas também o resto da obra de Fernando,[12] investigadores da maior competência, como Stephen Reckert e Yvette Centeno, enriqueceram a nossa compreensão da sua poesia cartografando os *topoi* herméticos da obra de Pessoa,[13] enquanto Vasco Graça Moura nos proporcionou excelentes traduções de Alexandre Search, heterônimo notoriamente hermético.[14]

Está hoje claramente estabelecido o sentido iniciático, esotérico, de muitos dos poemas de Pessoa; também se sabe que tal tendência culmina no "nacionalismo místico" da *Mensagem*. Por conseguinte, e em princípio, este elemento deveria constituir por si só uma resposta convincente para a questão de se saber se a obra de Fernando escapa ou não ao negativismo do conjunto da mensagem de Pessoa.

Infelizmente, porém, e para já não falar do fato de o oculto constituir então, como ainda hoje, a crença dos temperamentos místicos privados de fé, o sebastianismo hermético de Pessoa, enquanto afirmação positiva, acaba por se revelar tão precário como o panteísmo de Caeiro ou o epicurismo de Reis. Meu saudoso amigo Jacinto do Prado Coelho observou certeiramente que, apesar da demorada (embora intermitente) composição do livro, o próprio vocabulário da *Mensagem* trai um intelecto que só partilha a metade dos dog-

mas do messianismo iluminado: é que o poema chama mito ao seu mito e lenda à sua lenda.[15] Uma vez mais, a épica dissolve na dúvida interior o seu conteúdo de fé.

Bastante estranhamente, neste sebastianismo que a si próprio se nega, o mistério não conduz à revelação. Como previne E. Lourenço, aqueles que, na esteira da significativa interpretação de Agostinho da Silva, tendem a ler uma revelação no tema do Encoberto fazem-no por sua conta e risco hermenêuticos.[16] O Encoberto permanece oculto em Pessoa, que escreveu como um poeta messiânico sem *eschaton,* sem porto utópico, sem bem-aventurança visível, ainda que distante.

Talvez toda esta insubstancialidade explique o terrível parricídio cultural que cometeu; refiro-me, é claro, à sua profunda animosidade contra o pobre Camões, o qual não figura na galeria de heróis nacionais da *Mensagem*... É que *Os Lusíadas,* além de serem o grande totem da cultura portuguesa, eram a própria encarnação de um *epos* saudável, *afirmativo,* exatamente o oposto da mensagem vazia de Pessoa.

Até aqui parece não haver dúvidas: quer na "prosa" enganadoramente espontânea de Caeiro, quer na forma clássica de Reis ou no simbolismo messiânico de Fernando, os versos de Pessoa não trazem, de fato, qualquer consolação. Em todas estas personagens, o poeta-esteta permanece prisioneiro do seu *spleen* e do seu ceticismo incurável.

E quanto a Campos, esse ex-futurista extravagante? Pois bem, como sabemos, ele é não só o mais burlesco como também o mais pungentemente trágico do próprio Pessoa. O pathos de Campos torna-o uma máscara transparente da terrível solidão de Pessoa. Uma outra intuição de E. Lourenço assume aqui inestimável valor: o fato de ver que é a própria auto-exposição de Campos ao drama da vida ativa (tão contrária à ética de um Caeiro ou de um Reis) que o abandona ao mais absoluto sentido da irrealidade e, conseqüentemente, a um desespero tão profundo como o de Antero, que foi

— não por acaso — uma das figuras que Pessoa mais admirou.[17]

Não é, pois, de surpreender que, no Campos abertamente confessional, em poemas cruciais como "Passagem das Horas" (1916), Pessoa escreva como um dos maiores, ou até mesmo como o *maior* poeta romântico de Portugal, inaugurando um lirismo do instinto de morte tão poderoso como o de um Trakl, e invocando o apaziguador abraço mortal da Noite, tão eficaz e musicalmente como um Novalis:

Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti
Ó carinhosa do Além, Senhora do luto infinito,
Mágoa externa da Terra, choro silencioso do Mundo.
Mãe suave e antiga das emoções sem gesto.
Irmã mais velha, virgem e triste, das idéias sem nexo,
Noiva esperando sempre os nossos propósitos incompletos,
A direcção constantemente abandonada do nosso destino,

.....
.....

Tu, cuja vinda é tão suave que parece um afastamento,
Cujo fluxo e refluxo de treva, quando a lua bafeja,
Tem ondas de carinho morto, frio de mares de sonho,
Brisas de paisagens supostas para a nossa angústia
excessiva...
Tu, palidamente, tu, flébil, tu, liquidamente,
Aroma de morte entre flores, hálito de febre sobre
margens,
Tu, rainha, tu, castelã, tu, dona pálida, vem...

Campos parte do libertarismo de Whitman, finge praticar um "sensacionalismo" inquieto — e acaba em pleno desespero, regressando, amargurado e de mãos vazias, de todas as experiências da vida, sejam elas sensuais ou substitutas.

Como Oscar Lopes muito bem viu, não há dúvida de que cada um dos heterônimos explora o seu ponto de vista experimental até este explodir em aberta e dolorosa contradição[18]: em tal processo surgem, recorrentemente, e independentemente da diferenciação dos heterônimos, pelo me-

nos cinco motivos centrais, que, de há três décadas para cá, ou seja, desde o estudo pioneiro de J. Prado Coelho, passamos a referir como: a desilusão; o autoconhecimento; a agonia do pensamento; as epifanias e, em último lugar (mas não menos importante), o fatalismo.

Tomados em conjunto, tais motivos apontam para a ironia trágica como categoria fundamental da visão do mundo de Pessoa. Pois não afirmou ele (no fragmento 479 do *Livro do desassossego*) que o papel da ironia é precisamente o "desconhecer-se conscienciosamente"? Se assim é, o travo deixado por tais operações cognitivas será tudo menos euforizante. Dir-se-á que iniciamos a nossa breve abordagem dos heterônimos com a impressão de que o negativismo de Pessoa deixava algumas saídas, sendo uma delas o próprio jogo da heteronímia. Percebemos agora que essas zonas aparentemente iluminadas, mais não eram do que pontos de partida. Os de chegada não trazem qualquer remédio. Ou assim parece.

III

Pelo menos nos seus mais altos expoentes, o espírito da literatura modernista não se distingue propriamente por uma visão risonha da vida ou da história. Vimos que Pessoa figura entre os grandes mestres negativos da época — como já se chegou a observar, um mestre da estirpe de Kafka, e provavelmente o maior pessimista de toda a poesia ocidental desde Leopardi.

É verdade que o humanismo moderno desculpa, mais do que condena, esta forma sombria de julgar a experiência humana. Já tive ocasião de analisar a guerra que a corrente principal do modernismo empreende contra a modernidade: com efeito, os valores estéticos modernos são bastante antagônicos dos da cultura moderna no seu conjunto; a alta cultura há muito se encontra em desacordo com a cultura social.[19] Mas o objetivo da presente comunicação é situar a po-

sição específica de Pessoa nesta ampla tendência intelectual: em matéria de estilo, estado de espírito e mentalidade, o que partilha ele, e em que medida, com os outros grandes modernistas?

Para os propósitos da nossa discussão, a questão do estilo pode ser tratada com brevidade. Como outras destacadas vozes do modernismo — Eliot ou Carlos Drummond, por exemplo —, Pessoa domina as duas principais dicções da poesia moderna: a *Stilmischung* ou o estilo misto, objeto da clássica análise de Erich Auerbach;[20] e o idioma neoclássico depurado que se desenvolveu no âmbito do próprio modernismo, e que, embora recuperando metros e estrofes tradicionais, neles vaza as emoções características da alma moderna. Assim, ao passo que Campos é um excelente exemplo de estilo misto, Ricardo Reis e o poeta da *Mensagem* e do *Cancioneiro* pertencem a outra dicção: em termos estilísticos é o que basta para colocar Pessoa bem no centro da poesia moderna.

Por outro lado, em nenhuma das duas dicções acima mencionadas partilha Pessoa o alto grau de obscuridade evidenciado por muito da poesia moderna mais avançada, com a bênção de boa parte da estética e da crítica modernas, de Theodor Adorno a George Steiner.[21] Como Octavio Paz fez notar, mesmo os poemas esotéricos de Pessoa são dispositivos simbolistas muito menos obscuros e, por conseguinte, muito menos difíceis do que os de Hölderlin, Nerval ou Mallarmé,[22] ou até, permitam-me que acrescente, os de Yeats, Blok ou Celan. Ou, por outras palavras, o hermetismo de Pessoa está longe de ser hermético no sentido não-técnico do termo.

Pessoa revela uma grande mestria em construções lingüísticas altamente originais, mas o seu verso conserva uma clareza sintática e uma inteligibilidade geral mais próximas do neo-simbolismo de Rilke ou de Valéry do que da tendência para a desintegração lingüística típica da poesia ultramoderna. A propósito, gostaria de lembrar a séria queixa de Eugenio Montale quanto ao desaparecimento da "segunda vida da

arte" — ou seja, a sua sobrevivência na memória social decorrente da quebra do elemento discursivo numa poesia sincopada, excessivamente fragmentária. Quando "as palavras se dispersam em todas as direções, como uma granada que explode, não há verdadeiro sentido, mas tão-só um terremoto verbal com muitos epicentros", diz Montale[23]. Trata-se de uma obscuridade exacerbada, devida não a um conteúdo secreto, mas à opacidade da própria superfície verbal, a qual dá origem a um discurso lírico essencialmente amorfo e, por conseguinte, obscuro. Mas o que nos interessa agora é que Pessoa não pode ser alvo de nenhuma destas acusações: nem é particularmente obscuro em conteúdo, nem se compraz no amorfismo do sentido de superfície.

Mas vamos ficar por aqui quanto às relações entre o estilo de Pessoa e o modernismo. E quanto à visão do mundo do poeta português? Terá ele sido, como outros poetas modernos, um inimigo feroz da modernidade social, isto é, da civilização moderna? Quem quiser separar Pessoa das más companhias tropeça forçosamente no escolho que são as suas concepções políticas. Os textos-chave para a questão são um ensaio de 1919 sobre a opinião pública publicado n'*A Acção,* jornal de direita ligado a Sidónio Pais, o homem forte da época, e, sobretudo, *O interregno,* texto datado de 1928, com o ominoso subtítulo de "Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal".[24]

O ensaio sobre a opinião pública descreve caridosamente o socialismo como "a demência terminal do liberalismo". Para além disso, compara cruamente a crença na eficácia social das revoluções com a fé cega nos milagres[25], e chama "uma orgia de traidores" à democracia moderna. Na realidade, porém, esta defesa da ditadura tem um sentido menos odioso do que poderia parecer. O seu ponto de partida era o de que, com a divisão crônica de Portugal em duas metades políticas, uma monárquica e outra republicana, não havia saída institucional possível e de que a única solução para a conseqüente "guerra civil" endêmica era o recurso ao exército.

Pode-se reconhecer uma grande dose de realismo neste diagnóstico do atoleiro político português da época, sem se concordar, necessariamente, com a sua receita direitista. Pessoa conseguia ser muitíssimo interessante neste domínio, como, por exemplo, quando no conto "O Banqueiro Anarquista" ridicularizou, com um espírito quase shaviano, as contradições do anarquismo. Também analisou repetidas vezes a decadência portuguesa com uma lucidez que não desmerece da tradição de autocrítica nacional iniciada na geração de 70 por Oliveira Martins. A posição em que se coloca é a de um conservadorismo radical disposto a contemporizar com o autoritarismo, mas não com qualquer reacionarismo global. Neste domínio, como Joel Serrão e Eduardo Lourenço fizeram notar, tomava como modelo o moderno antidemocratismo *tory*[26], à maneira de um Salisbury, e a tal ponto que incluía o tradicionalismo católico entre as principais causas da queda da monarquia em 1910. Andrés Ordoñez sublinhou corretamente o inveterado elitismo do poeta, e a investigação biográfica descobriu no culto do herói de Carlyle uma das influências mais determinantes de sua adolescência sul-africana[27].

Mas o elitismo autoritário de Pessoa era de natureza muito especial. O distinto crítico José Augusto Seabra veio justamente lembrar os escritos do poeta contra a "doença da disciplina" e "o preconceito da ordem"[28] (por oposição, pense-se na frase de Eliot: "a liberdade é boa; mas mais importante é a ordem"). Pessoa atacou a breve ditadura de Pimenta de Castro e escreveu versos satíricos contra Salazar e o Estado Novo. É óbvio que a direita tradicionalista no poder desde 1926-28 não podia ser do seu agrado; também parece que nunca defendeu mobilizações populistas à maneira fascista.

Já se disse com alguma perspicácia que, ao contrário de Pound, Eliot era um reacionário, mas não um fascista, porque o que queria era abolir a modernidade e não se servir dela[29]. Mas Pessoa nem sequer era reacionário: um modernizador conservador, isso sim, alguém que namorou o anarquismo mas não se eximiu de justificar o autoritarismo. As figuras que

elogiava na história de Portugal eram Pombal e o seu despotismo iluminado e, após a queda da monarquia, o "presidente-rei" Sidônio Pais.

Por trás do fascismo anticapitalista de Pound e do tradicionalismo de Eliot, desenhava-se um claro anátema contra a civilização moderna. Quanto a mim, Pessoa não se enquadra nesta família. A "Ode Marítima", o principal depoimento poético sobre a época em que viveu, é uma soberba orquestração da *"poésie des départs"* rimbaldiana, onde o que é depreciado é a estagnação provinciana de uma ordem burguesa predominantemente pré-capitalista, e não o mundo enérgico das

> *... fortes coisas imediatas, modernas, comerciais, verdadeiras*

"E o destino comercial dos grandes vapores / Envaidece-me da minha época!", declara Campos — e não vejo razões para duvidar de que aqui se reflita um importante elemento da visão do mundo de Pessoa, elemento esse obviamente ligado à glorificação futurista da era da máquina, mas que no poeta do *Orpheu* adquire uma profundidade humana muito superior à da habitual estridência marinettiana.

Mais específica e fundamentalmente, como Michael Hamburger faz notar com agudeza, e ao contrário de Marinetti, o que Álvaro de Campos incumbe da celebração da máquina é o próprio espírito nacional e não quaisquer desregradas fantasias instintivas[30]. Seja como for, Pessoa nunca vira as costas à modernidade; o *seu* modernismo não pretendia ser uma máquina de guerra contra a cultura moderna. Apesar do desencanto e do ceticismo que a condição humana lhe inspirara, o poeta não parece ter sido muito dado ao *taedium historiae* quase de rigor na maioria dos grandes modernistas. Em minha opinião, isso só abona a seu favor.

Ao espírito desdenhoso com que a maior parte dos modernistas olhava para a vida moderna deu Cyril Connolly o nome, que ficou célebre, de "futilitarismo". Não deixa de ser interessante que a designação se adeqüe bastante melhor à

visão da vida perfilhada por Pessoa do que ao seu juízo sobre a modernidade[31]. Embora talvez mais evidente no período da Grande Guerra, também não se lhe divisa, mais tarde, nenhuma rejeição fundamental da modernidade, do tipo tão comum entre os modernistas.

Num recente e consciencioso estudo do *ethos* do modernismo, Ricardo Quinones sugere que dois dos maiores críticos americanos contemporâneos adotaram pontos de vista divergentes quanto às raízes ideológicas da literatura moderna. Assim, enquanto, tendo em conta a marcada predileção dionisíaca do movimento pelos impulsos irracionais, Lionel Trilling sublinhou a influência de Nietzsche na matriz modernista, Harry Levin preferiu insistir naquilo que, através do tema da consciência, os modernistas devem à tradição iluminista dum conhecimento emancipador[32]. Onde se enquadrará Pessoa?

Ora, apesar de tanto ter aprofundado o tema arqui-romântico da alienação, do alheamento quer de si próprio quer da sociedade, eu diria que Pessoa foi um intrépido explorador de novos territórios no eixo vital do ego e que o foi de um modo que se afasta tanto da revolta romântica como do mito romântico, embora não, é claro, da dor enquanto universal romântico. Insistindo, com todas as vantagens cognitivas que isso nos traz, numa ousada demolição daquilo a que D. H. Lawrence chamava "o velho eu estável", Pessoa foi portanto, e em certa medida, um *Aufklärer* lírico.

A traços largos, poderíamos dizer que, enquanto o *humor* dominante de Pessoa tende para o desalento romântico, o seu *espírito* permanece profundamente marcado pela tradição racional conquistadora e pela sua indagação crítica. As análises recentes não deixam de chamar a atenção para a sua crítica do romantismo (especialmente nos textos coligidos em *Páginas de estética, teoria e crítica literária,* 1967); e Eduardo Prado Coelho foi ao ponto de pôr em paralelo a visão que Pessoa tem do sujeito e o famoso *Wo es war, soll ich werden* do confesso *Aufklärer* moderno de Viena[33].

Por outro lado, certa crítica contemporânea muito apegada a Pessoa tende às vezes a declarar ou a insinuar que o maior mérito da sua superação do romantismo reside numa espécie de dispersão dionisíaca, de diluição do sujeito — e, nesta perspectiva, quanto mais negativista parecer, melhor. Mas dir-se-ia que há qualquer coisa de errado nesta imagem pós-moderna de Pessoa. É uma imagem pouco equilibrada, pois tende a omitir ou a ignorar as ironias sutis que o desmembramento heterônimo implica.

Malgrado o desmembramento maciço da visão do mundo de Pessoa, o que parece faltar-lhe é o reconhecimento do parentesco intelectual entre ele e esses grandes ironistas modernos que lidam com material "romântico" (muitas vezes explosivo), como Gide ou Pirandello, Mann ou Musil. Musil exortava-nos a acentuar as duas últimas sílabas da palavra sentimental. Poucas coisas se ajustam tão bem à poética e à poesia de Fernando Pessoa.

Um último ponto, e de grande importância, diz respeito à idéia de literatura perfilhada por Pessoa. Na chamada tradição moderna, a poesia veiculou freqüentemente uma concepção grandiosa da literatura — demasiado grandiosa, para falar verdade. Da "explicação órfica da terra" de Mallarmé à exuberante filosofia da história de Pound, os focos mais influentes da poesia moderna encarnaram uma espécie de mentalidade gnóstica, combinando uma linguagem ideal com propósitos intelectuais extraordinariamente ambiciosos. Tal não acontece em Pessoa. Como Borges, empenhou-se muitíssimo em intelectualizar a literatura — mas não há dúvida de que não concebeu a poesia como exercício gnóstico numa superlinguagem. Isso converteu-o numa fonte menos "experimental" do que Mallarmé ou Pound, mas não num poeta pior ou menor do que eles — o que só uma grande dose de fanatismo vanguardista poderá sustentar[34]. Como em Borges, uma idéia mais modesta, mais humilde do poder da literatura acabou por realçar ainda mais a sua qualidade literária. Devemos estar gratos a ambos por terem sido menos ambiciosos, pelo fato de sua devoção absoluta ao ofício não ser ditada pela

hybris literária. Pois a *nêmesis* de tal *hybris* foi o silêncio de Mallarmé ou o fracasso de Pound.

NOTAS

1 SERRÃO, Joel: "O devir da poesia romântica no devir da sociedade burguesa (esboço de investigação)", *in Temas de cultura portuguesa.* Lisboa: Horizonte, 1983, pp. 97-123; originalmente em *Temas de cultura portuguesa II.* Lisboa, 1964.

2 Para um breve comentário sobre a poética de Mário de Andrade, cf. J. G. Merquior: *O elixir do apocalipse.* Rio: Nova Fronteira, 1983, pp. 111-18.

3 PAZ, Octavio: "El desconocido de sí mismo", *in Cuadrivio.* México: Joaquín Mortiz, 1965, p. 138.

4 O ponto não deixa de ter o seu interesse, uma vez que Bergson, referência maior para o Hulme do primeiro período, ocupava geralmente um lugar destacado no panteão modernista. Cf. Michael Levenson: *A Genealogy of Modernism: a study of English literary doctrine, 1908-22.* Cambridge University Press, 1984, caps. 3 a 7.

5 LOURENÇO, Eduardo: *Fernando, o rei da nossa Baviera.* Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1986, pp. 50-51.

6 MONTEIRO, Adolfo Casais: *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa.* Rio de Janeiro: Agir, 1958 (2ª ed., *A poesia de Fernando Pessoa.* Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1985).

7 COELHO, Joaquim-Francisco: *Microleitura de Álvaro de Campos.* Lisboa: D. Quixote, 1987, pp. 103-5.

8 LOURENÇO, Eduardo: *Pessoa revisitado.* Porto: Inova, 1973, especialmente pp. 44-47.

9 Idem, ibid., pp. 55-56, 62-67 e 73.

10 Para "O regresso dos deuses", ver Fernando Pessoa: *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (ed. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966. Uma cuidada tradução espanhola foi publicada por Ángel Crespo sob o título *El regreso de los dioses.* Barcelona: Seix Barral, 1986. Crespo é igualmente um perspicaz intérprete de Pessoa; vejam-se os seus *Estudios sobre Pessoa.* Barcelona: Bruguera, 1984. Não menos útil quanto a este ponto é Antonio de Pira Coelho: *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa.* Lisboa: Verbo, 1971.

11 LIND, Georg Rudolf: *Teoria poética de Fernando Pessoa.* Porto: Inova, 1970.

12 SERRÃO, Joel: *Temas de cultura portuguesa,* cit., pp. 136-41.

13 RECKERT, Stephen e CENTENO, Y.: *Fernando Pessoa: tempo/solidão/hermetismo.* Lisboa: Moraes, 1978.

14 MOURA, Vasco Graça: *Várias vozes.* Lisboa: Presença, 1987, pp. 80-97.

15 COELHO, Jacinto do Prado: *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa.* 3ª ed., Lisboa: Verbo, 1969, p. 57 (1ª ed. 1949).

16 LOURENÇO, E.: *Poesia e metafísica — Camões, Antero, Pessoa.* Lisboa: Sá da Costa, pp. 252-57.

17 LOURENÇO, E.: *Pessoa revisitado,* cit., pp. 169-201.

18 LOPES, Oscar: *Ler e depois (crítica e interpretação literária I).* Porto: Inova, 1969, pp. 249-57 e 262.

19 Cf. J. G. Merquior: *As idéias e as formas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 15-28 e também a minha conferência *"In quest of Modern Culture"*, Claremont McKenna College, Center for Humanistics Studies, 1988.

20 AUERBACH, Erich: "The aesthetic dignity of 'the Fleurs du Mal' ", *in Scenes from the Drama of European Literature.* Nova Iorque: Meridian, 1959, pp. 201-26.

21 ADORNO, Theodor W.: *Aesthetische theorie.* Frankfurt: Suhrkamp, 1970; STEINER, George : *On Difficulty and Other Essays.* Oxford University Press, 1978.

22 PAZ, Octavio: *Cuadrivio,* cit., pp. 157-58.

23 MONTALE, Eugenio: *The Second Life of Art.* Nova Iorque: The Ecco Press, 1982, p.53.

24 Cf. Fernando Pessoa: *Ultimatum e páginas de sociologia política.* Lisboa: Ática, 1980, p. 252.

25 PESSOA, Fernando: "A opinião pública", *in fine.* (publicado no vol. cit. na nota anterior).

26 SERRÃO, Joel: *Temas de cultura portuguesa,* cit., p. 135; LOURENÇO, E.: *Fernando, o rei da nossa Baviera,* cit., p. 51.

27 ORDOÑEZ, Andrés: Introd. a Fernando Pessoa: *Contra la democracia.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1985, pp. 16-23. A investigação sobre as leituras de Pessoa na África do Sul foi levada a cabo por Alexandrino Severino.

28 SEABRA, José Augusto: *O heterotexto pessoano.* Dinalivros, 1985, pp. 52-53.

29 MACKINNON, Laechlan: *Eliot, Auden, Lowell: Aspects of the Baudelairian Inheritance.* Londres: Macmillan, 1983, p. 144.

30 HAMBURGER, Michael: *The Truth of Poetry: tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960s.* Pelican, 1972, p. 159 (1ª ed. Londres, 1969).

31 Em defesa da opinião contrária, ver Carlos Felipe Moisés: *O poema e as máscaras (microestrutura e macroestrutura na poesia de Fernando Pessoa)*. Coimbra: Almedina, 1981, pp. 225-28.

32 QUINONES, Ricardo J.: *Mapping Literary Modernism: time and development.* Princeton University Press, 1985, pp. 255-56.

33 COELHO, Eduardo Prado: *A letra litoral — ensaios sobre a literatura e o seu ensino.* Lisboa: Moraes, 1979. p. 133.

34 Para uma crítica da *hybris* gnóstica do Alto Modernismo, ver o ensaio "Sobre a doxa literária", neste volume.

(*Colóquio/Letras*, mar/abr de 1989.)
Tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira.

(Conferência em inglês em Nova Orleans, 1988)

ARANHA E ABELHA: PARA UMA CRÍTICA DA IDEOLOGIA PÓS-MODERNA

A classificação de pós-moderno já foi aplicada a pelo menos três coisas: (a) um estilo ou estado de espírito oriundo da exaustão ou insatisfação com o modernismo na arte e na literatura; (b) uma tendência na filosofia francesa ou, mais especificamente, na teoria pós-estruturalista; (c) a mais recente época cultural do Ocidente.

A afirmativa (c) parece um pressuposto de (b). Contudo, quanto mais se caminha do sentido (a) para os sentidos (b) e (c), mais problemas conceituais surgem: inúmeras questões parecem se insinuar tanto na descrição quanto na avaliação da arte e do pensamento pós-modernos. Tentemos discriminar algumas delas.

O conceito de tendência pós-moderna na história da arte — onde esta classificação foi inicialmente empregada, basicamente ligada à arquitetura — implica obviamente a necessidade de haver diferenças fundamentais entre diversos movimentos e obras de arte contemporâneos e as intenções e realizações da vanguarda modernista na primeira parte deste século. Entretanto, a arte pós-moderna pode ser tudo, menos uniforme. Christopher Butler nela viu corretamente uma dialética entre a superorganização e a desordem deliberada: na literatura, isto corresponderia aos rebentos do *Finnegans Wake* em oposição à descendência dos *Cantares* de Pound.

Percebo sua oposição, porém não sua mediação dialética. Na realidade, parecem existir *dois programas principais na*

estética pós-moderna. Por um lado, há uma ênfase na estrutura. Octavio Paz, de sua parte, vê a poética estruturalista abandonando um dos dois grandes princípios que animam a arte ocidental desde o romantismo, sendo o primeiro destes a linguagem da *analogia* (dirigida contra a *análise,* o espírito da ciência e veio principal do pensamento moderno) e o segundo o constante exercício da *ironia,* uma incansável autodepreciação ditada pela inquietude da consciência transcendental — a disposição fáustica do homem moderno. De acordo com Paz, a arte estruturalista conserva a analogia mas abandona a ironia: oferece infindáveis transformações de forma e significado desvinculados de um ponto de vista transcendental ou a autoridade do eu. A literatura da "morte do autor" é seu exemplo melhor conhecido, começando no *nouveau roman.*

Por outro lado, há muitas correntes pós-modernas que enfatizam o aleatório antes que a estrutura, como se dá na música de Cage, nos textos de Burroughs, no *living theater,* etc. Aqui a oposição de relevância seria entre a busca modernista de uma *forma nova* e a ânsia pós-moderna pela *antiforma.* Vai para quinze anos, Ihab Hassan escreveu uma obra-prima de indefinição conceitual sobre a "forma em desaparição" da "literatura da fragmentação", misturando Broch e Céline, Iris Murdoch e Günther Grass, Edward Albee e Jerzy Grotowski, e os então novos autores norte-americanos do absurdo — Pynchon, Heller, Brautigan e Barthelme — sem se esquecer de invocar o sagrado nome de Duchamp.

Podemos resumir a discussão geral, dizendo que a estética pós-moderna permite duas autodefinições, uma estruturalista e outra neodadaísta.

Contudo, *será a arte pós-moderna realmente tão diferente da arte moderna?* Alguns críticos sustentam que ela se afasta bastante da mistura modernista de alta seriedade com ideais de coerência formal. Contudo, mestres modernos como Gide e Picasso, Joyce, Klee ou Musil dessacralizaram e desfetichizaram a forma artística muito antes. Grande parte da

literatura moderna substituiu por uma aparência grotesca e um desejo de paródia o *pathos* e a tragicidade das obras românticas e vitorianas: basta pensar em Svevo, Bulgakov ou Gombrowicz, se comparados com Tolstói, Hardy ou Fontane. Como observou um dos mais argutos analistas do *ethos* modernista, Ortega y Gasset (1925), o primado do lúdico constituiu uma linha divisória entre a cultura estética do século XIX (romântica e decadente) e a moderna.

Levando-se em conta outro aspecto capital: o pós-moderno, ao menos na sua disposição neodadaísta, idolatra um horizonte "além da imagem". Ele separa o estético do artístico. Eventos, não obras, eis o que importa. A arte conceitual não necessita de obra artística: "o catálogo é a exposição". Como foi mencionado anteriormente, o fantasma de Duchamp persegue o pós-moderno. Mas era Duchamp afinal alguém tão marginal em meio à vanguarda? De qualquer forma, a idéia da arte mental não era monopólio dadaísta. Worringer — um teórico expressionista, se é que já houve algum — reivindicava-a como parte essencial das artes visuais modernas como um todo. Mais uma vez, a fronteira entre o moderno e o pós-moderno torna-se imprecisa.

Há, portanto, bastante continuidade entre as atitudes modernas e pós-modernas com relação à arte. E com relação a suas respectivas visões de mundo? A mente modernista — escreveu Cyril Connolly (*The Modern Movement,* 1965) — era uma mistura de iluminismo e traços românticos: combinava o ceticismo do primeiro com a intensidade apaixonada e o profundo mal-estar face ao presente da alma romântica. Tanto a crítica de arte quanto a crítica literária há muito reconheceram que a visão modernista exacerbou o ânimo contestador, o impulso da contracultura da tradição romântica: viram o modernismo como uma arte de protesto (Herbert Read) inclinada a uma ruptura completa e primitivista com a cultura social (Lionel Trilling). O modernismo foi, neste sentido, um romantismo *à outrance*. Enquanto as primeiras ondas estilísticas desde o romantismo eram mais brandas em sua negação da cultura moderna, *o modernismo declarou guerra*

à modernidade. Comprometeu as artes com a função do romance de acordo com Lukács: a busca de uma indagação de valores numa sociedade (pretensamente) sem valores.

Foi a intransigência deste rejeicionismo cultural que acicatou na vanguarda uma visão purista das artes. Loos despojou a arquitetura de ornamentos, Schoenberg purgou a música do cromatismo wagneriano, Kandinsky libertou a pintura de valores esculturais, Brancusi procurou uma escultura livre do pictorialismo de Rodin e o movimento da *poésie pure* dramatizou a divergência entre verso e afirmação. Subjacente a todo este purismo, sempre um puritanismo: o fervor da sua indignação moral contra a cultura burguesa. Mas o importante é que, através de dois séculos, a essência da produção estética avançada tem sido a arte "adversária". Isto qualifica de forma decisiva a famosa antítese de Eliot entre moderno e romântico baseada na impessoalidade *versus* subjetivismo. Tanto Edmund Wilson, em *O castelo de Axel,* quanto Frank Kermode, em *A imagem romântica,* revelaram afinidades essenciais entre a estética e a poética romântica e moderna.

Ora, *no caso do alto modernismo,* este forte fator de *Kulturkritik* tornou-se especificado num *código de valores frequentemente em discordância com o progresso social.* À diferença de românticos, de Shelley a Heine e Hugo, ou pós-românticos como Ibsen e Zola, a maioria dos modernistas eram libertários na arte mas acabados reacionários socialmente. É difícil discordar de John Gross (em seu livro sobre Joyce): o temperamento democrático de *Ulisses* não era, de forma alguma, característico da ficção do alto modernismo.

Mas excetuando-se a política, o componente iliberal também era evidente em outros aspectos mais gerais da visão de mundo modernista. Por exemplo, o modernismo em geral intensificou as reivindicações românticas a respeito da arte como um veículo para verdades mais altas — algo muito além da pura defesa da importância cognitiva da arte, negada pelo cientismo. Intelectuais vitorianos progressistas, como por

exemplo John Mill, detectaram o imperialismo epistemológico da teoria estética alemã, a doutrina da Arte como Visão. Mas sábios humanistas como Matthew Arnold advertiram que a poesia estava prestes a substituir a religião como fonte da crença e da moralidade. Já não bastava aprender poesia; era necessário aprender *com a* poesia. Pouco admira que, de Mallarmé a Yeats, como de Hermann Hesse a Ernesto Sábato, a literatura de elite tenha-se tornado uma forja gnóstica, produzindo elevadas verdades arcanas para a cega humanidade. Os *literati* sacerdotais proferiram profundas verdades bem acima dos credos sociais. A grafocracia — o poder da elite literária — tornou-se a fantasia difusa dos letrados humanísticos, e a seita vanguardista era a mais perfeita instituição grafocrática. O surrealismo, que parecia ser inicialmente uma revolução contra todos os esteticismos, foi na realidade a gnose mais literária: prometeu pôr fim ao divórcio entre a arte e a vida ao sujeitar compulsoriamente a totalidade da vida a valores radicalmente poéticos. Significativamente, sempre que escritores condutores da vanguarda aceitaram eventualmente crenças sociais, i. e., extraliterárias, sua forma modernista misturou-se a técnicas menos abruptas: assim se deu com Eliot convertido a cristão, ou Brecht tornado comunista.

Além de freqüentemente antidemocráticos e inclinados à grafocracia, os modernos evidenciaram o que se pode avaliar como um iliberalismo estrutural na sua própria práxis artística. Pois o modernismo em geral significava obscuridade, arte e literatura "difíceis". Freqüentemente o estilo moderno se revelava *a um só tempo altamente impessoal e irremediavelmente subjetivista,* uma vez que o significado de tantas obras modernas continuava fora do alcance da maioria dos leitores e espectadores. Isto lançava o artista moderno, de bom ou mau grado, numa posição fortemente autoritária: a arte moderna era experimentada como *uma tirania da imaginação criativa* sobre o público, mesmo o cultivado. Cada vez mais, os humanistas estetas mais avançados, insatisfeitos co-

mo estavam com o curso da civilização, também se mostraram indispostos contra a mente do homem comum.

Será que o pós-moderno, em geral, se desviou de tal padrão? Terá evitado a guerra modernista contra a modernidade? Terá escapado dos impulsos iliberais da vanguarda? Na literatura, a situação é de certo modo ambígua. Para se levar em conta o problema da obscuridade intencional, seria possível afirmar que o paradigma de Borges, tão apreciado pela literatura mais recente, é muito menos obscuro do que o paradigma de Kafka; mas que dizer da compacta descendência do outro modelo de prosa pós-moderna, Beckett? Igualmente, a poesia, de Auden a Enzensberger é, por vezes, quase didaticamente clara; mas que dizer de Paul Celan ou René Char?

A verdade é que *as virtudes pós-modernas freqüentemente acentuam vícios modernistas.* Considere-se a aceleração pós-moderna de experimentos lúdicos. Utilizando Kierkegaard para desmascarar e denunciar a arte multiforme de Picasso, Hans Sedlmayr sugeriu certa vez que em lugar de ver a orgia metamórfica do pintor moderno como um feliz resultado da vitalidade dionisíaca, deveríamos vê-la como o resultado niilista de um egoísmo vazio: a alma oca do "homem estético", de acordo com o dinamarquês. Febre e Angústia em lugar de energia copiosa — poderíamos afirmar que o frenético experimentalismo do cenário pós-moderno se libertou disso?...

Em seguida, há a contradição entre a forma auto-referente e sua completa dependência da interpretação. Estaremos em melhor situação com a insistência pós-moderna nos esquemas metafixionais? Na melhor das hipóteses, a propaganda pós-moderna se limitou a alardear algo apenas insinuado pela utopia modernista, a saber, que a liberdade da arte arquiexperimental é uma metáfora de liberação social. A insistência numa tal metáfora estava no âmago da teoria Tel Quel na sua aguda fase maoísta, por volta da metade e fins da década de 1960. Hoje, contudo, ninguém parece ansioso

em se convencer dessa falácia, da possibilidade de trocar uma analogia dúbia por um meio real de dirigir a história. Para começar, encaramos com muito mais sobriedade o radicalismo revolucionário e a esperança numa mudança integral, radical. E principalmente nos tornamos desiludidos pela revolução como uma espécie de *art pour l'art,* pela revolta como se fosse um ritual.

Todas essas questões sugerem duas conclusões. Primeiro, que o *pós-modernismo ainda é em grande parte uma seqüência, antes que uma negação, do modernismo* — sem qualquer aprimoramento visível deste. O pós-moderno é, no melhor dos casos, um ultramodernismo — uma recriação extremada dos cacoetes vanguardistas. Os epígonos são freqüentemente ultras, e nisso se constitui a maior parte da matéria pós-moderna: irrecuperavelmente epigônica, tanto na arte quanto na teoria. Daí a exaltação dos deuses obsessivamente menores, marginais, secundários do panteão moderno: Artaud, Roussel, Bataille, Webern, Mondrian, Duchamp. Uma arte da exaustão (para citar John Barth) busca um *pedigree* de maníacos e excêntricos, estabelecendo tradições modernas "alternativas" durante o processo. Mas não importa quão extremista, a arte epigônica tende a permanecer em grande medida subsidiária. Portanto, assim como em outros usos prematuros ou enganosos do mesmo prefixo (por exemplo, em "sociedade pós-industrial", correspondendo insuficientemente ao pós-modernismo em nosso sentido (c)), o "pós-moderno" é um conceito em grande parte espúrio. Em segundo lugar, funciona como uma *ideologia* cultural cuja função é ocultar muito daquilo que poderia ser mais contestável nos falsos humanismos de nosso tempo.

Agora, encerrando com brevidade esses comentários, volto-me para a relação entre o pós-moderno (a) e (b), isto é, para o pós-moderno enquanto teoria, em pensadores tão dessemelhantes como Foucault, Deleuze, Derrida ou Lyotard.

Para Habermas, como vimos, a glória da cultura moderna repousa na sua persistente distinção kantiana em esferas de valor diferentes, autônomas: a ciência, a arte e a moralidade; e o perigo da cultura moderna é a contínua atração pelos reducionismos: cientificismo, politismo, esteticismo. Em prova disso, Lênin ou Baudelaire e Nietzsche foram tão reducionistas, em seus diferentes modos, quanto os positivistas, antigos e novos. Conseqüentemente, o pensamento pós-moderno, nietzschiano até os ossos, é uma traição daquilo que tem mais valor na cultura moderna.

Deixem-me afastar-me desse campo habermasiano. Podemos, admito, continuar nessa linha e ver o ceticismo pós-moderno — a típica anulação ou suspensão de noções tais como verdade objetiva ou universalidade de significado — como *uma invasão modernista da teoria pelos conceitos estéticos;* ou, se preferirem, como uma capitulação das "idéias" ao *ethos* da "forma". O pensamento pós-moderno é o habitat de wittgensteinianos metamórficos, para quem a verdade e o significado são apenas funções *ad hoc* de jogos da linguagem infinitamente transformáveis.

Talvez algum dos leitores se lembre de que Swift, n'*A batalha dos livros* (1704) — sua contribuição satírica à questão dos antigos e modernos —, fez Esopo comparar os modernos a aranhas, tecendo sua escolástica a partir de suas próprias barrigas, enquanto os antigos, como abelhas, iam buscar o seu mel na natureza. Possivelmente Swift estava errado com respeito aos modernos — mas nossos pós-modernos são mesmo aranhas. Utilizam uma acrobacia narcisística, bizantina, inflamada contra toda referencialidade, porque desejosa de transformar em virtude a tremenda necessidade da impotência. Tudo é feito, sem dúvida, em nome de uma grande presunção subjacente: de que a civilização moderna é pura tolice. Contudo, sentimo-nos tentados a levar a interdição do mimético — esse primeiro mandamento da teoria pós-moderna — para o campo da sua própria *Kulturkritik. E se a idéia de uma crise da cultura moderna, longe de espelhar a realidade histórica, fosse uma ficção da imaginação humanista?*

Afinal, é mais do que esperado que nós, intelectuais humanistas, declaremos e deploremos a extensão e amplitude da deterioração cultural — pois, se nossa civilização técnico-liberal está indubitavelmente intrinsecamente doente, então quem são seus doutores "naturais", enquanto seus diagnosticadores e os auto-intitulados médicos? Bem, os intelectuais humanistas, sem dúvida. Assim, nosso interesse de vendedores de teoria-da-crise torna-se penosamente óbvio; e a própria consciência da crise pode muito bem ser, em grande escala, um efeito "iatrogênico".

O pós-moderno, seja arte ou teoria, significa ou um modernismo congelado ou uma vanguarda enlouquecida — mas, em ambos os casos, seu significado profundo restabelece a acusação modernista contra a época moderna. Assim se sustenta ou cai com a força que uma tal acusação possa ter. Devo confessar que não estou impressionado. E antes que alguém considere essa posição excessivamente filistina, deixem-me lembrar-lhes que nenhuma superstição apocalítica jamais foi necessária para que a arte genuína continuasse com "a recriação imaginativa de perplexidades morais" — como afirmou sabiamente Hilary Putnam. Temos coisa melhor a fazer do que permitir que nosso pensamento e sensibilidade se escravizem a uma sovada e infundada ideologia de negação e desespero.

Londres, maio de 1985.
Capítulo do livro *Postmodernism*,
org. por Lisa Appignanesi, Londres,
Free Association Press,
1989. Tradução de Luiza Lobo
(*Revista do Brasil*, ano 2, nº 5/86),
com revisão do autor.

DE VOLTA AO CONTEXTO: HARRY LEVIN

A Ricardo Quinones

Burton Pike, na sua recente e lúcida apreciação sobre Harry Levin, enfatiza a forte tendência histórica da abordagem leviniana da literatura. Pike a considera um bom exemplo de "crítica enquanto explicação", vista como "uma investigação integrativa de textos num contexto histórico e social". Este tipo de tratamento vai contra a tendência atualmente em voga: a da "crítica enquanto discurso" — um exercício, mais epistemológico do que interpretativo, no fundo sem nenhum interesse pelos textos literários como um todo, considerando-os, em vez disso, "exemplos complexos da autoreferencialidade da língua"[1].

Como o próprio Levin disse na sua elegante resposta, grande parte da crítica mais recente (estruturalista e desconstrucionista) "presta mais atenção aos processos do que aos produtos da literatura"[2]. Pike faz um exame menos benévolo desta mudança, já que se refere, com razão, ao método "pontilhista" da crítica enquanto discurso. O próprio Levin não deixou de apontar que as reinterpretações de Derrida geralmente consistem em "comentários marginais — até mesmo tangenciais" sobre uma determinada seqüência de textos ou trechos[3] — mais uma vez, algo que vai contra a estratégia integrativa da crítica mais antiga.

Na verdade, enquanto o estruturalismo teve o firme propósito de identificar alguns processos literários (e.g., na narratologia da fase intermediária de Barthes ou da fase ini-

cial de Todorov, ou ainda na obra de Samuel Levin sobre estruturas lingüísticas na poesia), a desconstrução sempre tendeu a *tratar os textos como pretextos.* Ilustrar a inversão de significado — o artifício da "cegueira e percepção" de de Man — tem sido, com uma certa constância, mais importante do que apreender todos ou revelar técnicas. Se o estruturalismo buscou códigos literários, a desconstrução abandonou o enfoque no código sem contribuir para nossa maior compreensão da mensagem.

A desconstrução é o idioma dos virtuoses em malabarismos aporéticos na idade da crítica narcisista. Como tal, só pode ser contraposta àquele "modelo baconiano do investigador discreto", que Pike relembra em boa hora, provavelmente inspirado pela afeição de Levin por Bacon. A desconstrução serve para mostrar (narcisisticamente) o crítico, não o texto. Como deixa claro a própria evolução estilística do Mestre, Derrida, acaba invariavelmente no que chamo de *teorréia,* ou seja, teorização inconseqüente sem qualquer referente estável — muito menos a integridade do texto.

Como Thomas Pavel tão bem diz em *Le Mirage linguistique,* o que temos é, na maioria das vezes, um fluxo de "ejaculações teóricas destituídas de fundamento pré-especulativo", e que denotam a permissividade de que desfruta, na rebuscada alta cultura do capitalismo avançado, o "comportamento intelectual discricionário"[4] — em outras palavras, o domínio dos gurus irresponsáveis e pedantes. Frederick Crews está certo: os termos da desconstrução são muitas vezes "tão falhos ao descrever detalhes literários que tendem não a explicar a literatura, mas a substituí-la"[5].

No entanto, infelizmente, o resultado não justifica este substitucionismo intelectual. O que obtemos, em vez de literatura, é apenas uma estéril subliteratura teórica.

Entretanto, se a desconstrução gosta tanto de reduzir os textos a pretextos, como pode ser ao mesmo tempo atacada e aclamada como a quintessência do *textualismo*? Na verdade, textualismo foi justamente a crítica de Foucault a Der-

rida (num pós-escrito à *Histoire de la folie à l'âge classique*), e também o ponto central da descrição lisonjeira feita por Geoffrey Hartman de Derrida como "Monsieur Texte". Como pode ser isso?

A chave, é claro, está em perceber que a questão é puramente semântica. Obviamente, nasceu da forma de filosofar talmúdica de Derrida, bem como de alguns dos seus *obiter dicta* mais famosos (ou infames) (e.g., "Il n'y a pas d'hors texte"). A desconstrução tem mostrado ao mesmo tempo um desprezo gritante pela totalidade, se não unidade, específica dos textos e um obstinado evitar as dimensões e motivações extratextuais.

A raiz desta última atitude pode ser encontrada no que Barthes chamou de noção "mântica" do significado: o significado sem rosto, altamente ilusório e evasivo, a significação sempre em movimento, furtando-se a qualquer designação clara. A principal fonte literária desta perspectiva mântica é a poética de Mallarmé. No pensamento crítico, foi estabelecida pelo heideggeriano Maurice Blanchot, segundo o qual a literatura tem muito mais a "dizer" por não *falar* nada sobre o mundo ou a experiência: nem referência, nem expressão.

Portanto, o credo mântico sobreviveu bem ao declínio do simbolismo enquanto estilo literário — e, nos anos sessenta, infiltrou-se no estruturalismo francês, um paradigma crítico que pode ser descrito como uma mistura da busca mallarmeana de significado obliterativo com categorias saussurianas, como significante e diferença.[6]

Ora, a apropriação derridiana da semiologia — de Peirce, bem como de Saussure — foi com razão denunciada como altamente arbitrária. Raymond Tallis, por exemplo, viu que depois da *Gramatologia,* Derrida partiu da tese peirciana de que todo signo leva a outro para chegar à conclusão (mântica) de que os significantes nunca correspondem a um significado. Derrida confunde o tema de Peirce — a relação entre signos — com a relação entre significante e significado dentro do mesmo signo...[7]

Este tipo de extrapolação pseudo-saussuriana, semelhante em espírito à dogmática "lei do significante" de Lacan (o "incessante deslizamento do significado *sob* o significante", como ele escreve em *Ecrits*) encontra-se atualmente entrincheirada na doxa acadêmica graças aos esforços de partidários da desconstrução, como Jonathan Culler.

A hipóstase do significante tornou-se um artigo de fé na teoria literária "avançada". Mas é também esta semiótica profética que esconde a desconstrução por trás de um "textualismo", uma defesa da escrita sem referência — quando, na verdade, ela lida com os textos aos bocados, mostrando pouco respeito pela sua lógica ou textura. Os textos são considerados, por assim dizer, como lugares aos quais vamos quando desejamos nos retirar do mundo, não algo a ser propriamente explorado. Frederic Jameson, num ensaio inteligente, "The ideology of the text", ridicularizou os neomodernismos mais recentes pela incapacidade de conquistar novos materiais.[8] O mesmo poderia ser dito com relação aos paralogismos caducos das leituras desconstrucionistas. Elas atacam os textos tangencialmente; contudo, raramente os relacionam ao mundo, se é que o fazem. Basta apenas lembrar outros tipos de "microscopias" talmúdicas, como as de Walter Benjamin, para perceber a enorme diferença.

Ora, o melhor antídoto contra o permissivo pretextualismo da desconstrução é uma volta ponderada ao *contextualismo* — precisamente o que Levin, autor de *Contexts of Criticism* (1957), vem enfatizando com certa constância. A contextualidade "oferece um meio de relacionar a literatura ao resto do mundo"[9]. Além do mais, a própria literatura, tanto em nível de significado quanto de valor, é intrinsecamente referencial, de forma que o conhecimento dos contextos social e histórico não pode ser apenas uma abordagem útil mas externa. Pelo contrário, está implicada no próprio ato da inteligência crítica. Levin foi preparado para o contextualismo através da sua instrução precoce e heterodoxa pelo filósofo A. N. Whitehead e pelo helenista Milman Parry, ambos citados de forma calorosa em *Grounds for Comparison* (1972) de

Levin. Enquanto o pensamento de Whitehead era uma lição de referencialidade, Parry, "um antropólogo da literatura", inculcou ao jovem Levin uma concepção do texto na qual as obras literárias são vistas como organismos que abarcam seu tempo e sociedade.

Mas para tanto é mister um alto grau de consciência histórica. Pois "história", para o crítico, significa no mínimo duas coisas. Por um lado, refere-se a um *corpus* de textos ligado direta ou indiretamente à obra em estudo. Por outro lado, "história" é apenas um nome para todo um grupo de variáveis condicionantes que permeiam a lógica situacional onde se dá a produção estética. Portanto, interrogar a psicologia dos autores e audiência, determinar os seus ambientes sociais, certamente nos ajuda a entender as obras de arte, verbais ou não. Se me permitem parafrasear uma afirmação de *Contexts of Criticism:* perguntar "quem?" e "por quê?" é parte essencial da resposta à pergunta central "quê?". Ou ainda, como diria Ernest Gellner, a busca de *significados,* o aprofundamento da interpretação parece inextrincavelmente ligado à busca de *causas: verstehen* requer *erklären,* ao contrário do que possa pensar o dualismo da epistemologia humanista, alérgica à menor sugestão de implicação causal.

Embora livre de qualquer tendência determinista, a idéia leviniana de crítica explanatória sempre mostrou uma firme compreensão da história e sempre enfatizou a interação dos métodos histórico e comparativo: "Enquanto o método histórico aguçou o nosso sentido de direção", escreve, "o método comparativo tem aumentado o nosso sentido de relação"[10]. Obviamente, ele sentiu que aventuras ambiciosas, pioneiras em comparatismos como as de Frazer, Toynbee ou Malraux, eram aproximações altamente estimulantes entre a história, em vários campos, e as vantagens da comparação intercultural; mas também viu o interesse em manter o estudo comparativo da literatura impregnado de conhecimento histórico. "A crítica aprende a viver com a história", como disse numa das suas principais afirmativas na teoria crítica[11]. E história significa, obviamente, um faro relativista pa-

ra a mudança. Sua desavença com a história das idéias de Lovejoy, conforme registrado em *Grounds for Comparison,* é que o método de Lovejoy está muito preso a continuidades para colocar seu conjunto de idéias contra o cenário do seu tempo. Em poucas palavras, o ponto central da tática interpretativa de Levin pode ser chamado de *contextualismo histórico.* Significativamente, algumas das suas observações metodológicas no início e meados dos anos cinqüenta, especialmente no que tange à avaliação, oferecem uma antecipação surpreendente das tendências centrais da *Rezeptionsästhetik* — a escola crítica mais voltada para a história nos últimos vinte anos.

No centro do contextualismo histórico de Levin encontramos seu conceito de *literatura enquanto instituição,* formulado com mais clareza, embora brevemente, como uma das premissas de *The Gates of Horn,* sua notável análise do romance realista francês. Como a Igreja, a literatura "aprecia uma faixa única da experiência humana" enquanto controla "um corpo especial de precedentes e dispositivos"; ela lida com, ou responde a, "todos os impulsos da vida como um todo", "as principais correntes de cada período", mas os traduz "nos seus próprios termos e os adapta a suas formas específicas".[12] Tem uma posição parecida com a de Jano, uma face voltada para a jurisdição da forma e a outra voltada para o mundo externo, pronta a registrar e codificar a mudança.

Nos próprios termos de Levin, esta visão institucional da literatura a torna *autônoma,* mas não *autotélica.*[13] Condenado a encapsular uma dialética eterna entre "pressões externas e propriedades inerentes, (...) a resposta ao ambiente e a observância da convenção"[14], cada texto *refrata,* em vez de refletir, aspectos e momentos da experiência humana.[15] Isso é uma versão melhorada da tradicional metáfora stendhaliana[16] , a do espelho, para a relação entre literatura e sociedade. Assim, a crítica dificilmente pode "permitir-se ser muito purista, já que a literatura tem o hábito (...) de absorver tantas outras coisas", de forma que, se a categoria do conteúdo é enganadora, é "porque a literatura nunca pode ser au-

tosuficiente"[17]. A literatura é uma esponja, embora não uma esponja passiva — compara-se antes com a esponja, animal marinho, do que com a coisa esponja.

Segue-se que a crítica abrangente deve ser "eclética e pluralista"[18], capaz de superar "a polaridade aparente da crítica sociológica e formal", pois estas são, no fundo, complementares e não contraditórias.[19] Daí a recusa discreta, porém resoluta, de Levin dos monismos críticos: dos sociologismos tainianos ou marxistas, bem entendido; mas também dos reducionismos em voga. Conseqüentemente, enquanto grande parte do *Contexts of Criticism* pode ser lida como uma sábia resistência ao purismo da Nova Crítica, embora certamente não à análise imanente *(close reading),* grande parte de *Grounds for Comparison,* publicado quinze anos mais tarde, reage contra a onda neoformalista suscitada com o surgimento do estruturalismo.

Pergunto-me se Levin, nascido no Meio-Oeste americano, não se sentiu atraído, senão por Chicago, pelo menos pelos neo-aristotélicos de Chicago, devido à forma segundo a qual estes reagiam ao "new criticism". A turma de Chicago, embora preferindo à microscopia verbal o inventário das regras e convenções, não ia além disso. Eles não conferiram um sentido histórico-social ao seu *revival* da mimese. A mesma razão, *a contrario,* deu à obra de Levin uma afinidade básica com a estilística fortemente voltada para a história de Erich Auerbach, um crítico que ele cita muitas vezes com simpatia. Um ensaio em *Grounds for Comparison,* "Dois romanistas na América", deixa pouca dúvida de que Levin, embora de forma alguma cego à perspicácia do livre uso de Freud na estilística de Leo Spitzer, identificando atitudes inconscientes sob tiques verbais, tende a concordar com Auerbach, em vez de com Spitzer, quando este tentou separar a estilística da abordagem sócio-histórica de *Mimesis.*

A obra crucial de Levin sobre o *realismo* nasceu do seu frutífero enfoque dual na forma e função, símbolo e referência. *The Gates of Horn* concebe de forma admirável o realis-

mo como uma síntese dinâmica impondo realidade ao romance e transpondo a realidade para o romance.[20] Levin encara o problema jamesiano do vaivém ficcional entre romance e realidade por meio da concepção de Gombrich de que não há nada parecido com representação neutra, apenas reajustes periódicos dos esquemas artísticos a nossa percepção do real.[21]

Pode-se dizer que a sua leitura da "dinastia realista" é uma reprise gombrichiana da historização seminal do realismo narrativo em Auerbach. O capítulo sobre Balzac em *The Gates of Horn* é uma realização crítica particularmente convincente, nessa linha. A mente alerta e dialética de Levin percebe que Balzac, em vez de atualizar a fórmula cervantina do anti-romance, é — ao contrário de Stendhal — um grande romantizador da realidade. No meu modo de ver, esta insistência na força peculiar de dramatização do materialismo de Balzac vem a ser ainda mais valiosa do que a outra romantização crítica de Balzac, sua descrição como visionário feita por Albert Béguin, seguindo os passos de Ernst Robert Curtius[22]. Balzac é tão central para Levin que o prefácio da *Comédia Humana,* dividindo o campo da ficção em três grandes temas, homens, mulheres e coisas, oferece ao crítico uma periodização perspicaz do gênero: assim, a épica trata principalmente dos homens, a ficção romântica, das mulheres, e o romance realista, das coisas. Também não se deve ignorar a caracterização leviniana do romance realista, tanto em Stendhal ou Balzac, como napoleônico e do romance naturalista como darwiniano — ainda aqui, uma arguta *mise en rapport* de texto e contexto, neste caso do mundo ficcional e ideologia social.[23]

Além disso, Levin ataca a questão básica do realismo e naturalismo. Existem dois aspectos a serem considerados. Em primeiro lugar, o naturalismo, com a sua aura cientificista, ao contrário do étimo "artístico" do realismo, aponta para os determinismos sociais e materiais — daí o tratamento bastante distinto do personagem em Zola, em comparação com Balzac. Mas, num ensaio definitório, "What is realism?"

(1948), Levin também contrasta os "catálogos confusos do realismo" com a descrição naturalista de objetos "selecionados meticulosamente e relacionados através da cadeia de causa e efeito"[24]. Curiosamente, isso difere da conhecida antítese lukácsiana entre "narrativa" e "descrição", na qual a primeira é a medula do realismo e a última, a chave do naturalismo, ou seja, da técnica reificante; pois na antítese lukácsiana, o naturalismo é exatamente um estilo incapaz de selecionar a partir da mixórdia da confusão trivial, de forma que os catálogos desordenados fariam normalmente parte do estilo sucessor.

No entanto, no seu importantíssimo ensaio sobre modernismo, Levin quase permitiu que o ambiente arruinasse os personagens, deixando à arte metafórica de Joyce o teste de rehumanizá-los através do mito e da paródia.[25] Nem se deve, ao avaliar os ganhos acumulados pela conceitualização leviniana dos realismos, ignorar a felicidade da sua descoberta de um truque bem flaubertiano na poesia moderna: o apelo, em Pound ou Eliot, a um passado romântico para construir uma sátira realista do presente. Como Joyce, os dois principais fundadores do verso moderno são vistos como discípulos de Flaubert[26] — uma contribuição enriquecedora ao antigo tema leviniano de detectar elementos realistas no modernismo.

Até que ponto o realismo se relaciona com nossa questão anterior, a história? O passado distante muitas vezes ofereceu uma receita ao escapismo. Os romances de Scott são um caso a se considerar, com *Waverley* sendo menos remoto e romântico do que *Tales of the Crusaders*. Apesar da sua imagem sangrenta da Antigüidade, *Salammbo* não deve ter preferência sobre *Madame Bovary*. Mas, quanto mais se aborda o presente, melhor se discerne um elo entre realismo e história: a *ironia*. Levin é mestre em aprender paradoxos culturais, e.g., que a *Poética* tornou-se canonizada quando Aristóteles estava sendo destronado no pensamento da Renascença, ou que o surgimento da arqueologia coincidiu com o declínio da arte clássica. De qualquer forma, um crítico que viu

seu livro, *The Power of Blackness,* um estudo sobre Hawthorne, Poe e Melville, banido de uma biblioteca do sul dos Estados Unidos só pode apreciar, e muito, as ironias históricas. Talvez gostasse de saber que, no Brasil de 1964, uma efêmera ordem pretoriana também baniu dos currículos a análise do livro chamado *Le Rouge et le Noir,* apenas por precaução...[27]

Além do mais, afora todos os exemplos tópicos ou anedóticos, ele vê uma "ironia cósmica" operando no coração do conhecimento estético. A arte educa através da decepção, diz o intérprete de Cervantes: ela se nutre do conflito entre a esperança humana e a dura realidade.[28] Na arte, a ilusão provoca o desengano. Engano e desengano, diz a sabedoria espanhola, que Levin incorpora a sua estética realista, junto com a concepção de Taine (em *De l'intelligence*) de que a produção do conhecimento compreende dois processos, um criando ilusões, e outro as retificando. Quanto a isso, há uma aliança secreta entre as estratégias realistas e o poder cognitivo de toda grande arte representacional.

As exigências epistemológicas que Levin faz à literatura não são muito metafísicas. Ele gosta da idéia bergsoniana de uma *fabulação* ocupando um honesto meio-termo entre a cognição e a intuição; e justifica a arte, sensatamente, como conhecimento, menos como acesso privilegiado à realidade do que apreensão oblíqua e prismática da experiência alheia. Ao imaginar o que não existe, ao fantasiar outros mundos, a arte nos permite imaginar as emoções e experiências dos outros. Longe de ser uma gnose, a arte compensa a nossa falta de conhecimento total com o seu uso de símbolos dotados do "apelo mais abrangente e do significado mais imediato", pois conotam universais humanos.[29]

Levin observou, talvez com ironia, que enquanto Boccaccio passou a ver a teologia como a poesia de Deus, os simbolistas fizeram o contrário, afirmando que a poesia era a teologia dos homens.[30] Ele mantém uma atitude cautelosa com relação a doutrinas que conferem um *status* ontológico privilegiado a verdades literárias. Suspeito até mesmo que ele

perfilhe o alerta sensato de John Stuart Mill: "os alemães e Carlyle perverteram tanto o pensamento e a fraseologia quando fizeram do artista o termo para expressar a mais elevada ordem de grandeza moral e intelecual. A antiga idéia é mais verdadeira — que a arte, em relação à verdade, é apenas uma linguagem"[31]. O que não significa, evidentemente, que esta linguagem não seja valiosa, e única e insubstituível enquanto instrumento cognitivo, dentre outros.

O verdadeiro humanismo não deve ser confundido com arrogância esteticista — algo muito menos perdoável na crítica do que nos artistas. Harry Levin é bastante inovador com relação a este ponto. Por exemplo, seu apreço pela história, o realismo e a ironia o fizeram resistir a um gesto esteticista típico: a superestimação do simbolismo. Naturalmente, Levin reconhece sem reservas o papel vital do mito e símbolo na literatura. Mas critica radicalismos que tendem a elevar o simbolismo em detrimento do realismo ao definir a essência da literaridade. Alertando que uma literatura humanista, como a dos gregos, "não é regulada primordialmente pelo simbolismo", ele esboça um argumento worringeriano, mostrando que a primazia do simbolismo corresponde a épocas e culturas extramundanas, orientadas para o Além, muitas vezes levando, através de uma "failure of nerve" (na frase que Gilbert Murray consagrou), a um "afastamento da realidade".[32]

Sempre de olhos postos na mudança histórica, Levin aponta que, na medida em que os simbolistas modernos não têm a crença e o consenso sacramental que tinha a arte cristã na Idade Média, seu arsenal simbólico está fadado a continuar socialmente desancorado. Citando as "correspondências" de Baudelaire, escreve que "o homem (moderno) caminha através de uma floresta de símbolos que parecem conhecê-lo melhor que este a eles". Não pode causar espanto que, dada a impossibilidade da literatura transcender-se sozinha, com Mallarmé "o processo estético tornou-se o principal sujeito da simbolização".[33] Como viu Rémy de Gourmont, o *symbolisme* acabaria sendo uma culminação da arte individualista.

Deve-se reconhecer que, nas páginas finais do seu pioneiro livro sobre Joyce, Levin discordou das reservas de Edmund Wilson ante a linha simbolista/modernista, defendendo o simbolismo como algo menos individualista do que o naturalismo.[34] Enfeitiçado pelo *Gemeinschaftslust* de seu mentor, F. D. Matthiessen, o *Joyce* de Levin termina exaltando o mito em Joyce e Mann como "celebração da comunidade", uma acusação da "monótona desordem da civilização urbana", isto é, do individualismo na cidade moderna.

Mesmo então, porém, Levin sabia que o simbolismo moderno era quando muito uma *tendência* à comunidade, e que os artistas modernos poderiam no máximo tecer "mitologias particulares".[35]

Subseqüentemente, sua avaliação parece ter evoluído para um julgamento mais sóbrio. Sem dúvida um itinerário crítico que caminhou do exame de Hawthorne, Poe e Melville (em *The Power of Blackness,* 1958) ao dos principais realistas franceses (em *The Gates of Horn,* 1963) abriu caminho para uma restauração do equilíbrio, longe da exaltação do simbolismo. Em "Symbolism and fiction", o texto de 1956 que acabamos de analisar, o tom dominante já é o de um ceticismo comedido frente à literatura simbólica. O estudo da grande tradição realista, de Cervantes a Zola e (apesar do seu esteticismo) Proust parece ter inoculado Levin contra um exagero com relação ao simbolismo; e assim, seu humanismo liberal se voltou do mito para a história.

Como as observações finais de *The Gates of Horn* afirmam sabiamente, "quebrar imagens é, para o homem, mais difícil do que criar imagens"[36] — um apelo moderado a uma arte iconoclástica, analítica, de temperamento racionalista, em oposição a uma poética do mito desenvolvida. Mesmo quando ele analisa a poesia, as simpatias realistas de Levin são ostensivas. Por exemplo, ele considera o verso americano a partir da guerra um reflexo da vitória de Whitman sobre Poe.[37] Provavelmente, como mostra seu amor por Thomas Mann, Levin não se importa com a mitofilia — desde que esta

se misture com a ironia e não com a misologia. Já em *James Joyce,* o próprio eixo do mito — o paralelo homérico — fora interpretado em certa perspectiva irônica. É interessante observar como a sua atitude indiferente com relação ao simbolismo pode ser bem comparada com a obra neste ponto bem mais rígida de outro mestre da literatura comparada, René Wellek, de Yale. Enquanto Wellek entronizou uma poética organicista, romântico-simbolista da imaginação como cerne da sabedoria literária e crítica, colocando uma linha germânica e coleridgiana num pedestal, a antipatia de Levin por Coleridge chega ao ponto de insinuar, em *Grounds for Comparison,* que a obsessão por doutrinas abstrusas em *Biographia Literaria* prejudicou a produção tardia de Ivor Richards — uma opinião com a qual concordo plenamente.

Para Levin, o realismo moderno no romance (datando, como em Auerbach, de Stendhal) implica "uma atitude democrática com relação à sociedade e uma atitude experimental com relação à natureza", como escreve em "What is realism?". Ele está obviamente muito consciente de que Balzac e Flaubert não eram de forma alguma democratas, ao passo que seria difícil harmonizar o impulso da estética de Proust com o naturalismo da ciência. No entanto, a fórmula de Levin apreende algo central ao realismo, como fez Engels quando observou de forma admirável um "triunfo do realismo" em Balzac: uma prevalência da sua percepção social sobre suas idéias legitimistas. O realismo implica uma perspectiva secular e uma crítica da sociedade num espírito anti-hierárquico, irreverencial e individualista; e, neste sentido, o realismo, apesar da sua "burguesofobia" (termo de Flaubert), está plenamente de acordo com a tendência geral do pensamento moderno.

História, realismo, ironia e racionalismo: começamos a apreender o perfil do humanista enquanto *Aufklärer.* Isso fica ainda mais evidente no conceito de modernismo de Levin. Em 1857, o ano de *Madame Bovary,* Matthew Arnold, considerando o "elemento moderno" na literatura (bem antes, é claro, do surgimento do estilo modernista), falou de "liberta-

ção intelectual". Em seguida, por volta de 1949, Lionel Trilling, na *Partisan Review*, alegou que o liberalismo moderno estava se mostrando "incapaz de responder aos valores realistas do romantismo". O que Trilling queria dizer era que os valores do iluminismo precisavam ser suplementados por uma grande consciência daquelas áreas profundas e sombrias da imaginação moral que encontramos em Rousseau, Burke, Blake, Wordsworth e, acima de tudo, na perspectiva trágica do último Freud. Este seria o herói da primeira coletânea de ensaios de Trilling, *The Liberal Imagination* (1950). No entanto, em 1961, ao retomar o tema arnoldiano, Trilling viu o modernismo como um amargo desencanto com a cultura, uma reação niilista contra a razão e a civilização, um desejo de desespero e desordem numa busca de "energias primais, não-éticas".[38]

Em apenas uma década, Trilling havia se tornado um tanto assustado pelas forças dionisíacas, o lado louco, nietzschiano e frazeriano da visão de mundo modernista — e, ao tocar o alarme, na verdade deu início a uma tendência neoconservadora hoje brilhantemente representada na sociologia cultural de Daniel Bell. Mas a questão é que, em ambos os estágios, Trilling viu o modernismo, a "arte do abismo" de Dostoiévski a Kafka, como um romantismo tresloucado. No seu ensaio, muitas vezes citado, "What is modernism?" (1960), Levin assumiria uma posição bastante diferente. Preferiu enfatizar "o alargamento da consciência" e "a luz da percepção ética" gerados por várias obras modernistas, da poesia de Eliot e das parábolas de Kafka à *Montanha Mágica,* à *Recherche* de Proust ou à interpretação, em Joyce, do "encontro entre um pai sem alma e um filho sem pai". Nessa medida, argumenta ele, os grandes modernistas foram filhos humanistas do iluminismo — intelectos suficientemente corajosos para olhar a irracionalidade de frente. O frenesi irracionalista surgiu apenas mais tarde e corresponde, na sua opinião, à literatura pós-moderna, à época de Beckett e Burroughs.[39] Um estudo recente de Ricardo Quinones, centrado em Eliot, Joyce e Mann, usa de forma convincente a tese de Le-

vin para explicar a *evolução* da literatura moderna, culminando nas maduras sondagens morais de *Quatro quartetos* ou de *José e seus irmãos.*[40].

Legitimamente preocupado com as conseqüências finais da mudança, que afetam tanto os escritores como os críticos, "da Boêmia à Academia"[41], Levin vem falando eloqüentemente do "crítico praticante". Sua tarefa é viver de acordo com o "desafio da inovação". Levin vê o crítico praticante como "uma espécie de clínico, diagnosticando, receitando e, de tempos em tempos, consultando (...) os patologistas — ou seja, os *scholars*"[42].Ora, o homem que nos deu quatro livros importantes sobre a literatura renascentista,[43] uma obra-prima de interpretação erudita como *The Gates of Horn* ou, recentemente, um estudo tão sapiente sobre teoria e arte da comédia como *Playboys and Killjoys* é um grande *scholar* — um soberbo fisiologista, se não patologista, de todo um corpo de literatura. No entanto, seu interesse, ao considerar "novas fronteiras nas humanidades"[44], pela sobrevivência da crítica viva, extracurricular, é mais que oportuno. Faz-me lembrar da descrição de Saint-Beuve do crítico como um "bibliotecário confidencial" — um sábio mediador entre a literatura, nova e antiga, e o crescente público burguês da época.

Com a queda do homem de letras, a crítica ingressou numa era alexandrina naturalmente exposta ao pedantismo administrado por guildas universitárias. A "idade da crítica", anunciada por Ransom, tornou-se permanentemente ameaçada pelo que Max Weber certa vez denominou "a pestilência metodológica". Longe de aguçar a razão crítica, grande parte do que passa por teoria literária intelectualizada, hoje em dia, resume-se a um conjunto ruidoso mas consternador de pressupostos questionáveis, dogmas e superstições. Enquanto isso, o público, tendo há muito superado seus antigos limites burgueses, continua desamparado, ao deparar-se diariamente com um dilúvio de livros, ficcionais e não-ficcionais. A higiene crítica infelizmente ainda não se deu — o que apenas torna a tardia cirurgia crítica bem mais necessária.

A rejeição leviniana desse academicismo escolástico é sua melhor homenagem ao epônimo da sua cátedra, Irving Babbitt, o profeta humanista sempre às turras com "o Sindicato Filológico"[45] . Contudo, embora Levin mantenha a independência intelectual de Babbitt, não compartilha do seu reacionarismo. Em vez disso, toma o partido emersoniano da esperança, contra os tradicionalistas do "partido da memória". Realmente, um dos melhores capítulos de *Contexts of Criticism* é um texto, "The Tradition of Tradition", escrito em 1950, em total desacordo com o culto da tradição em Eliot e no "new criticism". Levin escreve como um judeu agnóstico, ciente do profundo *antitradicionalismo* das tradições protestante e americana. Levin é demasiado iluminista para ser um reacionário cultural; ou um crítico social — como Leavis — com visões morais tacanhas. Genuíno moralista, ele nunca é moralístico. Acima de tudo, sua perspectiva revela uma irreverência vebleriana mal disfarçada pela constante urbanidade do tom.

Creio que aqui se encontra a raiz da sua capacidade de desprender-se de todo tipo de fanatismo — inclusive literário, intelectual e acadêmico. Flaubert, num movimento que Edmund Wilson imitaria em *The Triple Thinkers,* queria que o escritor renunciasse a credos religiosos, nacionais e sociais; e Gorki exaltava os grandes autores do século dezenove pela sua rejeição do código de valores da sua classe.[46] Levin, que menciona todos os três, sempre deu importância ao ideal proustiano da "autocontemplação", adotado como uma capacidade de despreendimento, recuo ou sublimação do seu próprio tempo e seus preconceitos. Um dos maiores méritos de Harry Levin é ter escrito com "autocontemplação", nesse sentido, mesmo no que tange às opiniões tendenciosas do "Sindicato dos Críticos" — do apogeu da Nova Crítica até o lúgubre domínio da desconstrução *et caterva.*

Não foi em vão que, não se deixando levar pelo radicalismo pseudo-espistemológico da desconstrução, ele teve a recente ousadia de desafiar até mesmo o respeitável tabu da "falácia da intenção"[47]. Sem incorrer em nenhum risco de re-

caída no biografismo, graças ao fato de que Levin percebe, com Croce, que "o homem é o estilo", a recuperação da intenção autoral deve ser bem recebida, como parte do novo humanismo crítico ora emergente. E o humanismo vem a ser, na verdade, o ponto arquimediano em torno do qual se baseia a restauração da sabedoria crítica exigida por apóstatas inteligentes do formalismo, como T. Todorov.[48] A reorientação progressiva, tão necessária, dos paradigmas críticos está atualmente ocupada com a descoberta de três bês: Bakhtin, Burke e Bénichou — da literatura enquanto diálogo, veículo de idéias, e enquanto resposta mutável, por meio de estratégias simbólicas, às múltiplas pressões do ego, do sexo e da sociedade. Entretanto, o escopo de Bakhtin continua limitado; e o interesse de Bénichou pelo ideológico, valiosa contribuição à história das idéias literárias de um Abrams ou um Kermode, precisa ser complementado com um enfoque na forma. Quanto à teoria da ação simbólica em Burke, raramente "se mostrou engajada de forma suficientemente profunda na análise textual disciplinada", nas palavras de um crítico recente.[49]

Desse modo, talvez convenha reexaminar também o sutil desempenho de Levin na arte do contextualismo histórico. Sua erudição, seu equilíbrio entre forma, função e idéia na interpretação e sua sensibilidade a detalhes textuais fazem da sua obra um modelo de virtudes críticas, dentro da abordagem pluralista que é o primeiro a propor. Na literatura americana depois da Nova Crítica não faltaram críticos inventivos. Os nomes de Northrop Frye, Harold Bloom e Frederic Jameson vêm de pronto à mente. No entanto, nenhum deles revela a abrangência de interesses e a atitude irônica de Levin, o menos "ideológico" e doutrinário de todos.

É muito bom para um crítico não ser prisioneiro nem mesmo das suas melhores realizações. Ora, Levin, soberbo intérprete do realismo, se destaca na análise de Dickens. Na verdade, junto com os ensaios clássicos de Chesterton e Orwell, seu texto, por ocasião do centenário da morte de Dickens, parece-me a melhor visão geral do romancista, convin-

centemente resgatado das críticas de Henry James, dos sarcasmos de Bloombury ou do moralismo puritano de Leavis.[50] Da mesma forma, e muito embora, com toda a certeza, seu lugar ímpar entre os críticos mais ilustres da ficção e drama, vários dos seus breves comentários sobre poesia são extraordinariamente iluminadores. Com relação ao verso, ele exibe o que outros não-formalistas, como Wilson ou Burke, infelizmente não têm: um notável domínio do *tom,* habilmente relacionado à identificação de opções existenciais e atitudes ideológicas em diversos grandes poetas modernos.

Deixemos uma vez mais a crítica ser sobretudo uma leitura cuidadosa e abrangente do texto e da obra-de-arte, realizada por mentes cosmopolitas com perspectivas as mais amplas possíveis. Como o próprio Levin considerou adequado lembrar, em "Criticism in crisis", "não podemos dizer que a arte (...) seja progressiva; contudo, na larga medida em que é cumulativo, o conhecimento da arte — a saber, a crítica, progride"[51]. Já é tempo de prestarmos a Harry Levin, o grande humanista de Harvard, o tributo do nosso conhecimento de seu lugar eminente no progresso da crítica moderna.

Paris, 1969.

NOTAS

1 PIKE, Burton: "Harry Levin: An Appreciation", *Comparative Literature,* vol. 40, nº 1 (Inverno de 1988), p. 29.

2 LEVIN, Harry: "Response", ibidem, p. 48.

3 LEVIN, Harry: "The Crisis of Interpretation", em James Engell and David Perkins (eds): *Teaching Literature — What is Needed Now.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988, p. 39.

4 PAVEL, Thomas: *Le Mirage linguistique — essai sur la modernisation intellectuelle.* Paris: Minuit, 1988, pp. 191 e 202.

5 CREWS, Frederick: *Skeptical Engagements.* N. Iorque, Oxford University Press, 1986, p. 121.

6 Tratei com um pouco mais de detalhe desta genealogia conceitual num texto, "The rise and fall of the formalist paradigm in critical theory: some historical roots", apresentado na conferência internacional da Fédération Internationale des Langues et Littérature Modernes

(FILLM), Guelph University, agosto de 1987; (ver neste volume, a pg. 427) cf. também o meu livro *De Praga a Paris: uma crítica do pensamento estruturalista e pós-estruturalista.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, a sair.

7 Ver Raymond TALLIS: *Not Saussure: a critique of post-Saussurean literary theory.* Londres: Macmillan, 1988, esp. pp. 205-15.

8 Inicialmente publicado em 1975/76 em Saimagundi; agora no volume I de *The Ideologies of Theory* de Jameson, Mineápolis: University of Minnesota Press, 1988.

9 LEVIN, Harry: "Response", p. 45.

10 LEVIN, Harry: *Contexts of Criticism.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1957, p. 35.

11 "Criticism in Crisis" (1954), em *Contexts of Criticism* (p. 256).

12 LEVIN, Harry: *The Gates of Horn: a study of five french realists.* N. Iorque: Oxford University Press, 1966, p. 21.

13 *Contexts of Criticism,* p. 257.

14 *The Gates of Horn,* p. 21.

15 Cf. Harry Levin: *Refractions — essays in comparative literature.* N. Iorque: Oxford University Press, 1966, pp. IX-X.

16 *The Gates of Horn*, p. 129, descreve o famoso dito sobre o romance enquanto "um espelho que percorre uma estrada" como atribuição apócrifa de Stendhal ao historiador Saint-Réal. Cf. ainda Josué Montello, *Un Maître Oublié de Stendhal.* Paris: Seghers, 1970, para o tema do espelho em Saint-Réal.

17 LEVIN, Harry: *Grounds for Comparison.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972, p. 92, e *Contexts of Criticism,* p. 264.

18 LEVIN, Harry: "Response", p. 47.

19 *The Gates of Horn*, loc. cit.

20 Id., p. 55.

21 Esta conceitualização ocupa um lugar central na quarta parte do capítulo II de *The Gates of Horn,* "Romance and Realism".

22 CURTIUS, E. R.: *Balzac* (1923); BÉGUIN, Albert: *Balzac visionnaire* (1946).

23 *Contexts of Criticism,* pp. 175 e 185.

24 Id., p. 73.

25 *Refractions,* p. 288.

26 Cf. *Contexts of Criticism,* p. 136; e também Harry LEVIN, *Memories of the Moderns.* N. Iorque: New Directions, 1980, p. 29.

27 As observações sobre Aristóteles e arte clássica estão em "Contexts of the classical", um ensaio em *Contexts of Criticism;* sobre a proibição

de *The Power of Blackness*, ver *Grounds for Comparison*, p. 13 ("A personal retrospect").

28 Cf. *Contexts of Criticism*, pp. 28-29 ("Art as knowledge").

29 Id., pp. 17-18. Sobre Bergson, ver p. 23 e *Refractions*, p. 227.

30 *Contexts of Criticism*, p. 199.

31 J. S. Mill, *Diary*, 11 de abril de 1854.

32 *Contexts of Criticism*, pp. 198-200.

33 Id., p. 201

34 LEVIN, Harry: *James Joyce: a critical introduction*. Londres: Faber, 1960, p. 173.

35 Id., pp. 175-77.

36 *The Gates of Horn*, p. 470.

37 Cf. *Memories of the Moderns*, p. 31.

38 Lionel TRILLING, *Partisan Review* 16 (1949), p. 654, conforme citado em René WELLEK: *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, vol. 6: *American Criticism* (1900-1950). Londres: Cape, p. 126; e também Trilling: "On the Modern Element in Modern Literature", in Stanley Burnshaw (ed), *Varieties of Literary Experience*. Nova Iorque: New York University Press, 1962; reimp. em TRILLING, *Beyond Culture — essays in literature and learning*. N. Iorque, 1965.

39 Cf. Harry LEVIN, "What is modernism?", em *Refractions* (sobre o pósmoderno), pp. 272-73. Pode-se argumentar com relação a esta questão, distinguindo o neomodernismo (Beckett) do franco pós-modernismo (Burroughs).

40 QUINONES, Ricardo: *Mapping Literary Modernism — time and development*. Princeton University Press, 1985, pp. 255-56.

41 Cf. Harry LEVIN, "Response", p. 47.

42 *Contexts of Criticism*, p. 6.

43 Começando com o seu extraordinário estudo de Marlowe, *The Overreacher* (1952) e incluindo seu perspicaz *The Question of Hamlet* (1959).

44 O primeiro capítulo, que data de 1954, em *Contexts of Criticism*.

45 Ver a excelente descrição de Babbitt feita por Levin em *Refractions*, pp. 321-47.

46 Os comentários de Levin com relação às duas questões estão em *Contexts of Criticism*, p. 188 e *Memories of the Moderns*, p. 193.

47 LEVIN, Harry: "The crisis in interpretation", cit., pp. 32-33 e 46.

48 TODOROV, Tzvetan: *Critique de la Critique: un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil, 1984.

49 CAIN, William E.: *The Crisis in Criticism — theory, literature and reform in English studies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984, p. 143.

50 Cf. *Grounds for Comparison*, pp. 339-50.

51 *Contexts of Criticism*, p. 265.

(*Journal of the History of Ideas*, vol. L nº 4, out/dez de 1989.)
Tradução de Ana Maria Gibson, com revisão do autor.

A CRISE DO PARADIGMA FORMALISTA

(Situação teórica da crítica)

Ninguém ignora que os anos oitenta foram propícios às avaliações críticas do estado dos estudos literários e sua base teórica. Há dez ou quinze anos, deslumbrado pela miragem das teorias da literatura, todo mundo chicaneava sobre métodos; hoje, lança-se a suspeita sobre a teoria per se. Há um retorno às delícias das leituras empíricas, ainda que sábias. É impossível não dar razão a Arthur Moore: *"se a crítica analítica ultrapassou o impressionismo vulgar, isto se deve mais a uma melhor leitura que a uma melhor teoria: porque com absoluta certeza a teoria forneceu um pretexto mais que um princípio regulativo"*[1]. Quando olho as correntes teóricas hegemônicas em crítica literária há um quarto de século, não posso deixar de compartilhar esse ceticismo. E no entanto, não vejo como negar a validez, e mesmo a necessidade, do ideal teórico.

As conclusões de minha pesquisa pessoal — num trabalho de história das idéias contemporâneas de que faz parte, sob o título *De Praga a Paris,* um estudo crítico do estruturalismo e do pós-estruturalismo — me levam a pensar que a confusão da crítica não provém de um excesso de teoria. Provém, isso sim, de um excesso de *má* teoria. Seria melhor falar, em vez de em mal teórico, de crise de paradigma: do impasse do paradigma formalista em crítica.

Explico-me. Na crítica moderna, tal como se desenvolveu desde o primeiro pós-guerra, é lícito discernir uma conquista e um problema. A conquista é a melhoria das técnicas de leitura ("improved reading", segundo Moore) — um ga-

nho cujo mérito remonta à estilística dos grandes romanistas e à nova crítica anglo-saxônica tanto quanto aos formalistas russos ou, mais tarde, à escola crítica denominada "temática" da Suíça. O problema é que, na teorização literária dominante de nossos dias, essa higiene do "close reading", esse hábito sadio da exegese colada ao texto, enfim essa aproximação "ergocêntrica" foi, por assim dizer, seqüestrada por um repúdio obstinado de todo vínculo significativo entre texto e contexto.

O resultado é um teoretismo desenfreado, onde o discurso sobre a textualidade (inclusive a *inter*textualidade) parece freqüentemente ultrapassar não somente os contextos *como os próprios textos.* Houve momento em que um crítico estruturalista era sobretudo um "obcecado textual". Hoje, já não é bem assim. Vejam a nova onda de textólatras, os desconstrucionistas. O fetichismo que tinham pelo texto é arquiconhecido, e provocou a indignação de Michel Foucault. Contudo, foi exatamente com os discípulos de Derrida que a crítica de origem estruturalista começou a praticar continuamente esse "ventiloqüismo" há muito tempo denunciado por Lévi-Strauss nos estruturalismos literários: essas projeções arbitrárias de sentido, reduzindo o texto a um lastimável pretexto. E foi também com o desconstrucionismo que a "teoria" lítero-filosófica, liberada de qualquer fixação "objetivista", se entregou a uma verdadeira "teorréia" — esse tipo de pensamento tão ambicioso quanto frouxo e dispersivo, em que a ausência de rigor só se iguala à pretensão.

Qual é a relação entre a teorréia e o formalismo? Para tentar compreender isto, esbocemos inicialmente uma revisão histórica. O paradigma formalista em crítica, como se sabe, é um fenômeno parisiense adotado durante os anos sessenta. Sob o ponto de vista da história das idéias, ele se compunha de dois elementos, um dos quais era de origem francesa e o outro importado. O elemento autóctone era a poética não somente antidenotativa como francamente *oblitera-tiva* enaltecida pelo simbolismo de tipo radical. O componente estrangeiro era o quadro conceitual emprestado à lingüís-

tica estrutural. A crítica parisiense modelo 1965 procedeu à síntese de Mallarmé e Saussure: ela representava uma versão "científica" da poética mallarmeana, edificada sobre categorias saussurianas.

O papel principal, nessa síntese, foi evidentemente o de Roland Barthes (1916-80). Num de seus *Essais critiques* (1964) Barthes proclama uma concepção do sentido inteiramente central nesse paradigma estrutural-formalista. Trata-se do sentido sempre *in fieri,* indicado mas não denominado, numa palavra: da literatura onde a significação, fugindo constantemente da designação, "é uma mântica". Como os antigos diante de seus oráculos, a crítica deveria experimentar a emoção do sentido sem nunca poder apreendê-lo como um significado "estável". Só que para Barthes, a rigor, *todo* significado é instável, e por conseguinte afetado por uma perda semântica. Para que haja a emoção do sentido, é necessário que os significantes sejam "cegos", opacos, formas linguísticas absolutamente intransitivas. Parafraseando o célebre soneto: não a terra, mas o texto, deve *"estremecer num sopro profético..."*

Em conseqüência a obra de Barthes, fazendo eco a Mallarmé depois de Blanchot o Obscuro, consolidou a noção mântica da literatura. Para Sartre, o ideal ético de uma literatura lúcida ainda pressupunha a total transparência da designação. Em contrapartida, Barthes tomou o partido dos órficos: Mallarmé, a poética de Valéry, a antropologia literária ferozmente anti-referencial de Bataille e, via Bataille, de Blanchot. Da mística "maldita" de Bataille, em quem a obsessão da comunhão através da transgressão sempre se dá *à custa da comunicação,* portanto das linguagens claras; e de Blanchot, em quem a autenticidade literária é a antítese da expressão: a literatura "fala" tanto mais na medida em que nada *diz* sobre o mundo ou a experiência. Sempre a mesma história: ruído do sentido, silêncio da significação.

Consideremos agora num minuto o outro componente do paradigma formalista parisiense: o elemento "saussuria-

no". Aqui a mediação decisiva (francamente reconhecida na época) foi a de Jakobson. Ora, Jakobson vinha direto do formalismo russo da Grande Guerra; e permaneceu durante toda sua vida fiel ao conceito de uma arte literária altamente especializada mas "sem objeto" caro a seu amigo Chklovsky, o Friedrich Schlegel dos cenáculos formalistas. Da mesma forma, Jakobson alardeou muito cedo um gosto pronunciado por dicotomias — tais como o par metáfora/metonímia — postas em moda por um dos ramos mais velhos na família dos formalismos, no caso a Formgeschichte, estabelecida em história da arte, desde a virada do século, por Wölfflin.

O jovem Jakobson é isto: (1) a preocupação chklovskyana com a especificidade literária (a "literaridade"); (2) as tipologias à alemã; (3) a defesa, também compartilhada por Chklovsky, da vanguarda (fidelidade ao futurismo russo). Tudo muito "moderno" — mas na verdade, sem nenhuma relação com o pensamento da Saussure. A prova é que o estabelecimento em Praga, em torno de 1930, de uma estética e de uma crítica estruturalistas no âmbito do círculo lingüístico inspirado de Saussure, tomou logo — especialmente em Mukarovsky — uma direção bem diversa. Em meu livro, não hesito em evocar uma "encruzilhada de Praga" separando Jakobson o formalista do estruturalismo de vocação nitidamente *sócio-semiológica* de Mukarovsky.

A adesão de Jakobson a Saussure, por intermédio da fonologia de Trubetzkoy, não serviu, no que se refere a sua teoria literária e sua prática crítica, senão *para reforçar seu formalismo.* Na verdade, a idéia mestra do Jakobson 1960, a "poesia da gramática", só faz envolver numa conceitualização lingüística o velho motivo formalista de uma "literaridade" constituída de formas essencialmente indiferentes a qualquer conteúdo semântico ou social: quer sejam as categorias gramaticais ou os artifícios desfamiliarizantes de Chklovsky — quer seja a arte-técnica ou a arte-linguagem — sempre se trata de conceber a natureza e o valor da literatura pela forma, e não pela expressão ou referência — e, isso, bem entendido, em textos isolados de todo contexto.

Saussure considerava a lingüística uma região do continente semiótico. Ainda me lembro do escândalo com que Barthes, em seu período estruturalista, tentou derrubar semelhante perspectiva. Ele quis, ao contrário, subordinar toda semiótica ao modelo lingüístico. Nisso ele não dera atenção à advertência de Benveniste: desde que se passa além do nível da frase, a determinação do sentido escapa à análise formal da linguagem; para analisar o discurso além da mensagem, é preciso levar em conta *situações.*[2] Apaixonados pelo sonho da lingüística estrutural enquanto mathesis universal, Barthes e Jakobson desembocaram no *lingüistismo* — um novo mal crítico, tão míope como o sociologismo ou o biografismo.

Olhemos agora, inteiro e completo, o paradigma da crítica formalista. O "lingüistismo" (o vocábulo é feio, concordo; mas a coisa não é bonita) veio enfeitar de cientificidade (a rigor, falsa) o dogma "mântico", legado à crítica francesa de vanguarda pelo arco da "tradição moderna", isto é, a *poética* simbolista avançada, sobrevivente ao declínio do simbolismo-*estilo.* Mallarmé vestido pelos discípulos de Saussure — eis a forma conceitual do paradigma formalista. Paradigma triunfante, ou pelo menos hegemônico, entre 1960 e 1980.

Não obstante, o galo-estruturalismo em crítica não é apenas uma semiologia mântica. Fora os signos opacos, há, no estruturalismo de Lévi-Strauss e de Lacan, mas igualmente no do Barthes "fonológico" e narratológico, a fé na matriz. Gosto de denominar esse aspecto a *tese do caleidoscópio:* porque para os estruturalistas, a realidade cultural é uma miríade de formas e de cores cujo reflexo esconde um solo de identidade, uma matriz composta estritamente de um pequeníssimo número de elementos recorrentes. Embora Chomsky tenha censurado o estruturalismo por permanecer num nível simplesmente taxionômico de conhecimento, o objetivo final das análises estruturais sempre foi a descrição de uma gramática profunda, de uma *structura structurans* operando sob a aparente dispersão dos signos e formas da cultura.

Ora, o pós-estruturalismo quebra o caleidoscópio. Abolindo o postulado de uma matriz estável e universal, ele denuncia até a idéia de uma estrutura estruturante. Em lugar do fundamentalismo e do universalismo de um Lévi-Strauss, de um Chomsky, ou de um Lacan, os corifeus do pós-estruturalismo, Foucault, Deleuze, Lyotard, Derrida, erigiram posições nitidamente relativistas e perspectivistas; Nietzsche é sobreposto a Saussure.

Derrida nos interessa mais de perto, pois somente ele, entre todos os mestres pós-estruturalistas, guardou ligações com o campo semiótico — e por isso mesmo é praticamente o único a reinar nos bairros literários. A gramatologia e a desconstrução se inscrevem na linhagem da teoria do signo, e não seria inexato dizer que o *modus operandi* de Derrida consiste em pôr categorias de Saussure — significante, significado, valor — sob uma luz heideggeriana. Assim como em Heidegger o ser escapa a todo ente, em Derrida o significante escapa a todo significado.

Bem, já conhecemos este significante "liberado" (Barthes dixit): é simplesmente uma versão exagerada do componente mântico do galo-estruturalismo. Portanto, se o desconstrucionismo rompe, no estruturalismo, com o postulado do caleidoscópio, *é sempre retendo a doutrina da linguagem mântica.* Estratégia decisiva, pois ela assegura ao desconstrucionismo a qualidade de herdeiro completo do paradigma formalista, centrado, como se sabe, na religião mallarmeana da linguagem da ausência.

No pensamento da *Belle-Époque,* formalismo e nietzscheísmo eram duas correntes "novas" mas completamente diversas, até mesmo opostas. Tentando resgatar as leis da transformação estilística, a história formal da arte de Wölfflin acentuava as "categorias da percepção"; seu parentesco com a tradição kantiana era evidente. Wölfflin fez o elogio de Adolf von Hildebrand (*Das Problem der Form,* 1893), e Hildebrand descendia diretamente do formalismo de Herbart, o "quarto evangelista" entre os grandes pós-kantianos. No fim

de sua vida, Wölfflin publicou uma *mise au point* metodológica da Formgeschichte em *Logos*, a revista oficial do neokantismo. Em tudo isso, não há nada que se assemelhe à *Kulturkritik* lançada por Nietzsche nos anos 1870, e que seria tão influente no princípio do século. Aos olhos dos nietzschianos, a Formgeschichte podia aparecer apenas como uma teoria decididamente apolínea, bastante afastada da dilaceração dionisíaca.

Na medida em que sua bagagem conceitual prolongava em literatura o acento nos modos de percepção e técnicas artísticas da *Kunstwissensschaft* formalista, o formalismo russo tampouco estava próximo do vitalismo radical dos círculos nietzschianos. Foi só com a ala maldita do surrealismo, dominada por Bataille, que uma tradição literária formalista a todo transe — a poética simbolista à Mallarmé — fez causa comum com vários dos temas fortes da *Kulturkritik* nietzschiana e seu catecismo selvagem. Desde então, um estranho híbrido — um formalismo impregnado de Nietzsche — cavou seu caminho no pensamento francês. Esse formalismo nietzschiano, contornando a idade de Sartre, atinge seu auge com Derrida, herdeiro confesso (como Foucault) de Bataille.

Assim, graças ao pós-estruturalismo e seus grandes convertidos (como Barthes), o paradigma formalista conheceu um segundo impulso. Sob esse novo avatar, a arte literária (mas pode-se ainda realmente falar de "arte"?) não é senão uma mântica dionisíaca, uma dança báquica não mais de conceitos, como queria Hegel, mas de signos, ou antes, de significantes. E a própria crítica, ébria da Teoria (como se a maiúscula lhe desse em força o que lhe falta em rigor), faz-se por sua vez — vejam Derrida desde *Glas* — uma espécie de grafolalia sem rima nem razão, resultado irrisório de uma interpretação grotesca, de tanto ser abusiva, dessa verdade: que a crítica também pode ser criação. É o paraíso da teorréia.

Por detrás de toda sua algazarra, uma mensagem monótona: a denúncia, a qualquer propósito, da "crise da modernidade". Porque, no *grand-guignol* que a teorréia gosta de de-

senvolver, como uma espécie de filosofia da história *prêt-à-porter,* o Ocidente e sua filha, a modernidade, representam o papel de vilão. Claro, desde o romantismo a literatura ocidental esteve freqüentemente saturada de repulsa pelos valores da cultura social da civilização secular, racionalizante e massificada de nossa sociedade tecnoliberal. A inflexão "mântica" da arte literária sobrevinda com o pós-romantismo apenas intensificou esse repúdio. Assim, toda mântica sempre foi "romântica", isto é, hostil à modernidade. Mas somente o heideggerianismo epigônico do pós-estruturalismo soube implantar esse estado de espírito na cultura teórica. Se a maior parte dos "modernismos", das vanguardas estéticas de nosso tempo eram outros tantos movimentos "contraculturais" precoces, pode-se considerar o pós-estruturalismo como a sede de *uma verdadeira invasão do pensamento pelo* ethos *antimoderno da arte... moderna.* Conseqüência: a crítica, estruturalista ou desconstrucionista, cultiva o rito da recusa, apostrofando incansavelmente uma época e uma cultura que ela se abstém de conhecer melhor antes de condenar.

Anátema e apocalipse são então transformados na dominante da mentalidade da nova crítica: anátema contra a cultura social, visão apocalítica da história. Ora, é lícito pensar que o anátema e o apocalipse, sendo apenas vastos preconceitos, instilaram na crítica uma "estratégia de imunização" contra o rico conteúdo dos melhores textos literários e, em particular, contra os índices, nesses textos, do nosso mundo social. Dito de outra forma: a rigidez do preconceito antimodernidade contribuiu muito para reforçar o rumo formalista tomado pela crítica. O mito, cuidadosamente cultivado durante dois decênios, da literatura como metalinguagem, a lenda de uma textualidade acósmica e associal, não terá sido senão a racionalização metodológica dessa estratégia de imunização. A crítica separava a literatura do mundo, porque o mundo se arriscava bastante a censurar os anátemas de sua superstição antimoderna. A partir daí, "libertar o significante" era decretar a morte da referência.

Hoje, essa bela mentalidade começa a roçar o ridículo. Vejam, por exemplo, o caso de Jonathan Culler, grão-sacerdote do desconstrucionismo nos Estados Unidos, que não hesita em reservar à teoria literária "o papel central" (sic) na onda atual da Teoria. Culler explica logo por quê: porque os teóricos literários têm o espírito aberto, "situando-se de fora, para saudar os desafios aos pressupostos ortodoxos" das ciências humanas e da filosofia; e também porque a literatura tendo por objeto "qualquer experiência humana e sua interpretação", a teoria literária é a mais permeável a essa amplitude cognitiva.

Tal é o argumento do princípio de *On Deconstruction* (1982), o grande tratado do culto em terras ianques. A argumentação de Culler é de uma terrível indigência. Na verdade, pergunta-se por que diabo os teóricos literários seriam os únicos a se aproveitar de uma posição cognitiva privilegiada porque exterior aos "preconceitos" das outras disciplinas. Admitindo-se que isto seja verdadeiro, como não reconhecer que, em princípio, estas gozem da mesma vantagem em relação aos "pressupostos ortodoxos" da teoria literária? Pensar de outro modo é pura carolice literária — mas se assim é, não se vê como justificar aquele "papel central" generosamente auto-atribuído à teoria literária.

Voltemos agora ao outro argumento. Sem dúvida, o domínio da literatura abarca toda a experiência humana. Mas isso não quer dizer que se possa supor, *a priori, para cada texto literário,* esta compreensão (no sentido lógico do termo) e esta profundidade interpretativa: elas são atributos da literatura em seu conjunto, e por conseqüência tesouros normalmente fora do alcance do trabalho crítico de cada um. Se se acrescentar que a tradução teórica do conhecimento do homem destilada pelas obras literárias coloca problemas da maior dificuldade, não vejo como subscrever a tocante fé do carvoeiro do nosso apóstolo derridiano.

Na verdade, o êxtase de Culler diante dos pretensos poderes da teoria literária não é de maneira alguma atípico. Ela

se limita a nomear bem alto um postulado prático da teorréia, a saber, a *hybris* de um discurso — o teoretismo da crítica formalista — que aspira à soberania na ordem do pensamento. Até mesmo os ápices da antiga metafísica idealista empalidecem diante de tanta audácia. Os atletas da Teoria não se limitam mais a querer "pensar" — arrogam-se o direito divino de "pensar" melhor que todo o mundo. "Nous voilà instruits"... Mas como não esperar essa tola presunção quando os próprios filósofos, a começar por Derrida, se põem a escrever "literatura", preferindo sistematicamente a retórica à análise e o trocadilho ao argumento?...

Entretanto o teoretismo formalista não existe, nem prospera, no vazio. Embora a teorréia goste de se apresentar como uma vanguarda do pensamento, na realidade não passa dum triste subproduto dos traços mais atrasados do dispositivo institucional das ciências humanas. Em notável análise sociológica[3], Raymond Boudon demonstrou como o *star-system* das modas freudo-marxo-estruturalistas se alimenta de reflexos ligados a um modo de interação intelectual muito diferente do "jogo" normal — e eficaz — daqueles centros onde a pesquisa é realmente rendosa sob o ponto de vista cognitivo. Em particular, o público dos campeões da teorréia não está, em média, em condições de julgar a qualidade de suas contribuições. Ao contrário de um público científico normal, trata-se de leitores cuja relação com as disciplinas de seus gurus teóricos é na maioria das vezes muito tênue. Por conseguinte, a relação entre produtores e consumidores dos textos teóricos se torna demasiado assimétrica. Então, livres do controle metodológico exercido por seus pares, os emissores de mensagens teóricas experimentam com facilidade a tentação da permissividade intelectual: seu comportamento cognitivo é tudo exceto estrito, mesmo ou sobretudo quando eles alardeiam uma preocupação de cientificidade — pois, nesse gênero de discurso, é o jargão, e não o rigor, que funda o efeito ciência, o efeito profundidade.

A meu ver, a análise de Boudon recebe plena confirmação no domínio da crítica literária. Basta comparar as tendên-

cias hegemônicas na nova crítica — formalismo pedante, teoretismo oracular — com o paradigma *filológico* de uma grande parte da crítica precedente. Infelizmente, tornou-se hábito denegrir os métodos filológicos, devido à sua ingenuidade humanista ou sua estética ultrapassada (Spitzer lembra muito Croce; Auerbach, Hegel, etc.). Conviria entretanto perguntar se, em grande escala, essa incriminação das "ingenuidades" da crítica filológica não é ela própria um preconceito, um conjunto de superstições epistemológicas glorificadas pelo credo estruturalista. Em todo o caso, o que o modelo filológico pode ainda nos ensinar não é somente esse razoável respeito ao sentido literal que Marcel Bataillon já defendia em 1967, no início do dilúvio estruturalista; são sobretudo as virtudes de uma práxis científica baseada na prudência e na modéstia do pesquisador em quem o escrúpulo ante o texto se alia à precisão e à clareza e ao sentimento do dever frente às normas impessoais de pesquisa e argumentação.

Assim, o esoterismo da teoria formalista reproduz, mascarando-a, a falta, ou pelo menos a insuficiência, de uma comunidade acadêmica séria, capaz de utilizar a teoria como meio de descoberta e explicação. O que, diga-se de passagem, nos permite compreender por que, nos espaços universitários desorientados pela massificação — situação quase geral no mundo latino — certas correntes de estudos não puderam represar o teoretismo, em proveito de métodos bem mais fecundos de análise literária. Por isso é que, ao contrário do desconstrucionismo, a estética da recepção não conseguiu se impor fora da Alemanha.

Já é tempo de terminar esta pequena constatação de impasse. Os sinais de esgotamento do paradigma formalista e do excesso teoreticista são visíveis. Além do que, já possuímos um procedimento exemplar em matéria de autocrítica, a de Todorov a partir de sua *Crítica da crítica* (1984), esse "romance de aprendizagem" onde o reconhecimento da esterilidade do estruturalismo desemboca numa honesta confissão da necessidade de uma mudança não apenas metodológica mas filosófica da crítica. E em filosofia a esclerose do

modelo pós-estruturalista também não é mais segredo. Bouveresse, Descombes, Luc Ferry não hesitam em libertar o pensamento francês — após o episódio relativamente insípido da "nouvelle philosophie" — das garras dos golpes teatrais da especulação solta. A era do "maître-à-penser" chega a seu fim; a idade da análise parece despontar no horizonte.

Quanto a nós, literatos de expressão portuguesa, podemos nos orgulhar de ter sabido pelo menos praticar um mínimo de resistência antiformalista: a crítica de Óscar Lopes ou de Antonio Candido, a teoria literária de Aguiar e Silva aí estão para prová-lo, já que eles não cederam aos modismos sem nem por isso negligenciar a parte de autêntica inquietação interpretativa trazida pelo refinamento teórico da crítica. Se, de uma parte, fomos capazes — em trabalhos como os de um Luiz Costa Lima ou de um Eduardo Prado Coelho ou ainda o Barthes de José Augusto Seabra — de dominar de maneira muito sofisticada o arsenal conceitual das escolas formalistas, de outra parte não enfeudamos nossa produção crítica às limitações de seu paradigma. Agora, este começa a ser visivelmente questionado. Assistimos ao retorno em força do conteúdo — do social e da ideologia, enquanto objeto de interpretação crítica. As redescobertas de hoje — chamem-se elas Bakhtin ou Benjamin, Kenneth Burke ou Bénichou — convidam a reexaminar seriamente o cânon Jakobson-Barthes, eixo principal do paradigma formalista.

Contudo, ainda precisamos desalojar as bases institucionais e ideológicas de semelhante paradigma, e a empresa não é fácil. Em primeiro lugar, porque, assim como se acaba de destacar, o modelo de interação social sustentando os estudos de letras na universidade contemporânea não ajuda — muito ao contrário — a ultrapassar o ritualismo formalista. Denis Donoghue sugeriu que o florescimento da desconstrução se explica pelo fato de que, ao empregá-la, os professores de literatura se sentem intelectualmente superiores a um só tempo aos alunos e aos textos... Não é uma piada — é um *insight*. A cleresia literária ou humanista está envolvida na maior parte das premissas ideológicas servindo de apoio

ao mito formalista da literatura. Mas não importa: não é preciso esperar a fim de empreender. Como Renan e Gramsci, nós, antiformalistas, podemos combater sendo pessimistas pela inteligência mas otimistas pela vontade.

Londres, março de 1986.

NOTAS

1 MOORE, Arthur K.: *Contestable Concepts of Literary Theory.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1973, p. 218.

2 Sobre esta questão, ver Geoffrey Strickland: *Structuralism or Criticism? — thoughts on how we read.* Cambridge University Press, 1981, pp. 16-19.

3 BOUDON, Raymond: "The Freudian-Marxian-Structuralist (FMS) Movement in France: variations on a theme by Sherry Turkle", *Revista Tocqueville,* vol. II, I, Inverno 1980, pp. 5-23.

(Uma versão em inglês deste texto foi apresentada ao Congresso de Crítica Literária da Federação Internacional das Línguas e Literaturas Modernas (FILLM), na Universidade de Guelph, no Canadá, em agosto de 1987.)

Tradução do texto francês por Vera Mourão,
com revisão do autor.

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS

A

Abrams, Morris - 360, 367, 370, 421
Abreu, Capistrano de - 346
Adorno, Theodor W. - 130, 159, 167, 170, 188, 193, 208, 219, 252, 254, 259, 295, 362, 370, 385, 392
Agassiz, Louis - 345
Agostinho, Santo - 303
Aguiar e Silva, Vitor Manuel de - 438
Akhmátova, Ana - 226
Albano, José - 227
Albee, Edward - 396
Alberti, Rafael - 104, 110, 138, 145
Aleijadinho (cognome de Antonio Francisco Lisboa) - 301
Allemann, Beda - 62, 63, 64
Almeida Garrett - 332, 374
Alvim, Francisco - 318
Amado, Gilberto - 263
Amado, Jorge - 263
Amaral, Tarsila do - 261, 174
Andrade, Mário de - 17, 137, 145, 226, 242, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 287, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 313, 314, 315, 316, 357, 374
Andrade, Oswald de - 262, 264, 269, 271, 274, 280, 301, 303, 347
Andrade, Rodrigo M. F. de - 282, 299, 307
Angelico, Fra - 101, 102, 103, 106
Anjos, Augusto dos - 227, 265
Anjos, Ciro dos - 307
Appolinaire, Guilhaume - 262, 268, 278, 280, 282, 374
Araripe Júnior - 214, 265
Archipenko, Alexandre - 185
Argan, Giulio Carlo - 100, 102. 106, 108, 120, 181, 182, 183, 184, 187, 193, 194, 206
Aristóteles - 70, 413
Arnold, Matthew - 169, 244, 399, 417
Aron, Raymond - 197, 257
Arrigucci, Davi - 219
Artaud, Antonin - 363, 401
Ashbery, John - 363
Athayde, Tristão de (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) - 300, 306
Auden, W. H. - 29, 231, 248, 311, 263, 400
Auerbach, Erich - 48, 221, 250, 285, 392, 411, 412, 417, 437
Azevedo, Aluísio - 273

B

Babbitt, Irving - 244, 359, 361, 420, 424

Bach, Johann Sebastian - 302
Bachofen, Johann Jakob - 131
Bacon, Francis - 192, 406
Baeumler, Alfred - 130, 131
Bailey, John - 189, 221
Bain, Alexander - 367
Bakhtin, Mikhail - 333, 421, 438
Balzac, Honoré de - 34, 40, 250, 327, 412, 417
Bandeira, Antonio - 263
Bandeira, Manuel - 137, 144, 226, 227, 263, 264, 273, 274, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 293, 294, 295, 299, 301, 302, 303, 306, 308, 310, 311, 316, 320
Barbosa, Rui - 265, 269, 348
Bardi, Pietro Maria - 181
Barrès, Maurice - 131, 374
Barreto, Tobias - 273
Barth, John - 401
Barthelme, Frederick - 396
Barthes, Roland - 150, 219, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 405, 407, 429, 431, 432, 433, 438
Bartolomeo, Fra - 111, 115
Bastide, Roger - 125, 126, 273, 297
Bataille, Georges - 134, 150, 190, 191, 326, 364, 401 429, 433
Bataillon, Marcel - 437
Baudelaire, Charles - 18, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 55, 146, 163, 171, 213, 226, 241, 306, 310, 327, 328, 329, 337, 357, 358, 360, 361, 364, 402, 415
Beckett, Samuel - 128, 295, 364, 400, 418
Beckmann, Max - 38
Beethoven, Ludwig von - 36, 369
Béguin, Albert - 412
Beissner, Friedrich - 178
Belinski, Vissarion - 214
Bell, Daniel - 160, 161, 418
Bellini, Giovanni - 115
Bellmer, Hans - 191
Bénichou, Paul - 421, 438
Benjamin, Walter - 47, 53, 55, 56, 125, 129, 137, 139, 146, 150, 152, 188, 193, 196, 197, 215, 237, 242, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 260, 295, 306, 326, 327, 328, 408, 438
Benn, Gottfried - 50, 51, 173, 249
Bentham, Jeremy - 238
Benveniste, Emile - 431
Bergonzi, Bernard - 370
Bergson, Henri - 126, 161, 246, 375
Berlin, Isaiah - 156
Berlioz, Hector - 170, 171, 172
Berman, Marshall - 366
Bernanos, George - 291
Bernini, Gianlorenzo - 185
Berryman, John - 226
Beuys, Joseph - 189
Bilac, Olavo - 265, 273, 307
Blake, William - 134, 147, 418
Blanc, Louis - 169
Blanchot, Maurice - 128, 133, 147, 326, 329, 362, 407, 429
Blanqui, Auguste - 169
Bloch, Ernst - 166
Blok, Alexandre - 226, 385
Bloom, Harold - 151, 255, 421
Bloombury - 422
Boas, Franz - 346, 352
Boccaccio, Giovanni - 414
Boccioni, Umberto - 185
Boileau, Nicolas - 212
Bonfim, Paulo - 320
Bonfim, Manuel - 265, 346, 347
Booth, Wayne - 41
Bopp, Raul - 267
Borges, Jorge Luís - 152, 192, 260, 342, 363, 390, 400
Borromini, Francesco - 182
Botticelli, Sandro - 103, 106, 107, 108, 182
Boudon, Raymond - 436, 439
Bourget, Paul - 213, 214
Bouveresse, Jacques - 438

Bowra, C. M. - 49
Brancusi, Constantin - 185, 195, 398
Brandes, Georg - 214
Brautigan, Richard - 396
Brecht, Bertold - 38, 155, 163, 243, 246, 252, 254, 326, 327, 366, 399
Brecht, Franz Josef - 54
Breton, André - 137, 138, 146, 155, 206, 268, 364
Brito, Antonio Carlos de - 318
Broch, Hermann - 38, 129, 130, 175, 179, 246, 257, 366, 396
Brodsky, Joseph - 229
Brown, Norman - 134
Browning, Robert - 225
Bruegel, Peter - 23, 94
Brunelleschi, Filippo - 100, 104
Bruni, Leonardo - 109
Buarque de Holanda, Sergio - 151, 215, 218, 266, 282, 283, 284, 286, 296, 297, 350, 351, 352
Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio, 10, 13, 19, 310
Büchner, Georg - 171
Buckle, Henry Thomas - 345
Buffon, George Louis - 339, 344
Bulgakov, Mikhail - 129, 397
Buñuel, Luís - 147
Burckhardt, Jacob - 132
Burke, Kenneth - 418, 421, 422, 438
Burroughs, William - 396, 418
Butler, Christopher - 395
Byron, George Gordon, lord - 171, 225, 235, 358

C

Cabral de Melo Neto, João - 69, 70, 74, 75, 76, 80, 82, 145, 146, 227, 247, 263, 294, 310, 315, 317, 319, 363
Caeiro, Alberto (heterônimo de Fernando Pessoa - 67, 266, 377, 378, 379, 381, 382
Cage, John - 396
Cain, William - 425
Calderón de la Barca, Pedro - 37
Callot, Jacques - 23
Camões, Luís de - 85, 86, 89, 90, 91, 377, 382
Campos, Álvaro de (heterônimo de Fernando Pessoa) - 225, 226, 374, 376, 377, 378, 382, 383, 385, 388
Campos, Paulo Mendes - 241
Camus, Albert - 128, 327, 363
Cândido, Antonio - 27, 151, 294, 354, 438
Canetti, Elias - 173, 256, 257, 258, 259, 260
Cannabrava, Euríalo - 293
Cardoso, Joaquim - 294
Carducci, Giosuè - 171, 226
Carlyle, Thomas - 32, 131, 154, 168, 387, 415
Carpeaux, Otto Maria - 42, 233
Carvalho, Ronald de - 282
Cassirer, Ernst - 167
Castagno, Andrea del - 103, 107
Castorp, Hans - 178
Castro Alves, Antonio de - 171, 358
Celan, Paul - 226, 310, 357, 385, 400
Céline, Louis Ferdinand - 396
Cendrars, Blaise - 266
Centeno, Yvette - 381, 391
Cervantes, Miguel de Saavedra - 250, 414, 416
Cézanne, Paul - 49, 181, 186
Chacon, Vamireh - 352
Chamie, Mario - 181, 227, 318
Char, René - 145, 146, 357, 400
Chastel, André - 120
Chateaubriand, François-René de - 124, 327, 364, 374
Chaves, Flávio Loureiro - 219
Chesterton, Gilbert Keith - 247, 375, 421

Chklovsky, Viktor - 327, 430
Chomsky, Noam - 431, 432
Clair, Jean - 201
Clark, Lygia - 196
Claudel, Paul - 128, 282, 291
Clavigero, Javier - 345
Cocteau, Jean - 186
Coelho, Eduardo Prado - 389, 393, 438
Coelho, Jacinto do Prado - 90, 357, 381, 382, 392
Coelho, Joaquim Francisco - 377, 391
Coelho Neto, Henrique - 265
Coleridge, Samuel - 190, 417
Colli, Giorgio - 177
Comte, Augusto - 126, 132, 156
Connolly, Cyril - 388, 397
Corneille, Pierre - 364
Correggio, Antonio Allegri, dito - 35, 112
Cortesão, Maria da Saudade - 241
Costa e Silva, Alberto - 318
Courbet, Gustave - 182
Craig, Cairns - 367, 370
Crews, Frederick - 406, 422
Croce, Benedetto - 151, 421, 437
Crosse, Thomas (heterônimo de Fernando Pessoa) - 378
Cruz e Souza, João da - 147, 226, 273
Culler, Jonathan - 409, 435
Cunha, Euclides da - 264, 270, 273, 344, 346, 347, 348
Curtius, Ernst Robert - 90, 215, 245, 412
Cuvier, Georges, barão - 239

D

Dali, Salvador - 191
D'Annunzio, Gabriele - 375
Dante Alighieri - 233, 243, 293, 361
Danto, Arthur - 202
Darío, Rubén - 261
Darwin, Charles - 339
Dassin, Joan - 281, 297
Debussy, Claude - 278
De Gaulle, Charles - 124
Delacroix, Eugène - 182, 187
Deleuze, Gilles - 128, 150, 401, 432
De Man, Paul - 406
Dermée, Paul - 279
Derrida, Jacques - 128, 167, 219, 221, 222, 254, 370, 401, 405, 406, 407, 428, 432, 433, 436
Descartes, René - 57, 353
Descombes, Vincent - 438
Dickens, Charles - 369
Dickie, George, 201, 202
Diez del Corral, Luis - 360, 370
Dix, Otto - 38
Dobroliúbov, Nicolai - 169
Donatello - 100, 101, 102, 103, 107
Donne, John 70, 90, 244
Donoghue, Denis - 438
Dostoiévski, Fiodor Mikahilovitch - 131, 189, 333, 418
Drummond de Andrade, Carlos - 67, 137, 138, 142, 143, 144, 146, 226, 262, 263, 272, 277, 278, 288, 289, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 310, 316, 364, 385
Duccio - 99
Duchamp, Marcel - 188, 189, 190, 193, 195, 197, 201, 202, 203, 396, 397, 401
Dumont, Louis - 352
Durkheim, Emile - 132
Dvorak, Max - 109, 184

E

Eagleton, Terry - 245
Eckermann, Johann Peter - 235
Eco, Umberto - 198, 203
Eliot, George - 173, 226
Eliot, T. S. - 44, 48, 51, 119, 145, 153, 154, 155, 163, 215, 216,

233, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 266, 267, 268, 293, 305, 311, 314, 359, 360, 361, 364, 365, 366, 367, 385, 387, 388, 398, 399, 413, 418, 420
Elliott, Michael - 248
Éluard, Paul - 137, 282
Emerson, Ralph Waldo - 190, 244
Empson, William - 215
Engels, Friedrich - 417
Enzensberger, Hans Magnus - 231, 310, 400
Ernst, Max - 140
Esopo - 401
Estrada, Martinez - 351

F

Fabriano, Gentile da - 108
Faoro, Raimundo - 352
Faulkner, William - 189
Faustino, Mario - 228, 294, 318
Fellini, Federico - 237
Fénelon - 333
Ferry, Luc - 438
Fichte, Johann Gottlieb - 166
Ficino, Marsilio - 106, 108
Fiesole, Mino da - 103
Figueiredo, Jackson de - 269
Fink, Eugen - 57
Fischer, Ernst - 18, 20
Flaubert, Gustave - 34, 123, 155, 171, 173, 213, 327, 331, 340, 364, 369, 413, 417, 420
Fontainas - 282
Fontane, Theodor - 369, 397
Fontenelle, Bernard de - 333
Forster, E. M. - 243
Forster, Georg - 131
Foucault, Michel - 128, 150, 155, 254, 327, 401, 406, 428, 432, 433
Fourier, Charles - 150
Francastel, Pierre - 208
France, Anatole - 264, 303, 364, 376
Frank, Joseph - 361, 370
Frank, Waldo - 353
Frankfort, Henri - 74
Frazer, James - 409
Freedberg, S. J. - 104, 109, 110, 113, 118, 120
Freitas Filho, Armando - 228, 319
Freud, Sigmund - 127, 128, 134, 158, 175, 246, 255, 256, 257, 259, 418
Freyre, Gilberto - 262, 264, 269, 289, 290, 291, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355
Friedrich, Hugo - 135, 146, 310
Frisé, Adolf - 177, 178
Frota, Lélia Coelho - 299, 318
Frye, Northrop - 151, 421
Fuller, Peter - 207
Fumaroli, Marc - 221

G

Gabeira, Fernando - 221
Gabo, Naum - 185
Galileo Galilei - 160, 353
Galvão, Valnice - 219
Gama, Mauro - 228, 319
Gandhi, "Mahatma" - 124
Garcia, Othon Moacyr - 18, 20, 79, 137
Gardner, Helen - 247
Garin, Eugenio - 106
Gauguin, Paul - 182, 183
Gautier, Théophile - 166, 172
Gellner, Ernest - 160, 161, 409
Genette, Gérard - 150
Genovese, Eugene - 344, 354
George, Stefan - 49, 53, 163, 172
Gerbi, Antonello - 344, 354
Ghiberti, Lorenzo - 102, 103, 107
Ghirlandajo, Domenico - 104

Gide, André - 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 159, 240, 327, 364, 390, 396
Giorgione - 112
Giotto - 98, 99, 100, 101
Glucksmann, André - 175
Gobineau, Arthur - 345
Goeldi, Oswaldo - 306
Goerres, Joseph - 130, 131
Goethe, Johan Wolfgang von - 33, 35, 45, 46, 51, 134, 159, 163, 168, 170, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 246, 369
Gogol, Nikolai - 189
Goldoni, Carlo - 41
Gombrich, Ernst - 412
Gombrowicz, Witold - 129, 363, 397
Gomes, Eugenio - 341, 374
Gonçalves Dias, Antonio - 9, 10, 12, 13, 15, 18, 19, 227, 236, 289
Gorki, Maxim - 420
Gourmont, Rémy de - 415
Goya, Francisco - 369
Gozzi, Carlo - 41
Graça Aranha, José - 264, 274, 282, 303, 339, 345
Graff, Gerald - 214, 215
Gramsci, Antonio - 439
Grass, Günther - 396
Graves, Robert - 268, 364
Green, Julien - 264
Greenberg, Clement - 194
Grembecki, Maria Helena - 297
Grimm, irmãos - 131
Gropius, Walter - 183
Gross, John - 398
Grosz, George - 38
Grotowski, Jerzy - 396
Guerra Junqueiro, Abílio - 374
Guilhermino César - 310, 312, 314, 315, 319, 320
Guillén, Jorge - 225, 311
Guimarães, Alphonsus de - 310
Guimarães, Bernardo - 279
Gullar, Ferreira - 196, 227, 228, 230, 231, 320
Gundolf, Friedrich - 172, 237
Gutenberg, Johann - 160

H

Habermas, Jürgen - 157, 255, 402
Haftmann, Werner - 188
Hamburger, Michael - 388, 392
Hardy, Thomas - 397
Harnack, Adolf - 158
Hartley, David - 367
Hartman, Geoffrey - 407
Hartmann, Nikolai - 167, 221
Hassan, Ihab - 396
Hatzfeld, Helmut - 86, 90, 91
Hauser, Arnold - 90, 91
Hawthorne, Nathaniel - 414, 416
Hazlitt, William - 367
Heath, Stephen - 323
Hebbel, Friedrich - 167
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich - 57, 60, 61, 65, 101, 166, 167, 168, 174, 236, 238, 252, 345, 365, 433, 437
Heidegger, Martin - 43, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 159, 167, 175, 221, 222, 362, 432
Heine, Heinrich - 35, 131, 158, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 282, 369, 398
Heller, Erich - 150, 206, 396
Hemingway, Ernest - 130
Heráclito - 72
Herbart, Johann Friedrich - 432
Herculano, Alexandre - 13, 358, 374
Herder, Johann Gottfried - 233, 234
Herzen, Alexandre - 169, 170
Hesse, Hermann - 399
Heym, Georg - 50
Hildebrand, Adolf von - 105, 432
Hindemith, Paul - 130

Hobsbaum, Philip - 215
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus - 21, 23, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 164
Hofmannsthal, Hugo von - 179, 361
Hölderlin, Friedrich - 45, 51, 62, 63, 64, 66, 67, 129, 178, 226, 385
Hough, Graham - 361, 370
Hugo, Victor - 124, 171, 225, 245, 358, 398
Huizinga, Johan - 205
Hulme, Thomas Ernest - 360, 361, 366
Humboldt, Alexander von - 239
Humboldt, Wilhelm von - 58, 164, 345
Hume, David - 156, 157
Husserl, Edmund - 47, 167
Hutcheson, Francis - 157

I

Ibsen, Henrik - 214, 362, 363, 398
Immermann, Karl - 171
Ingres, Dominique - 278

J

Jaccottet, Phillipe - 177
Jacob, Max - 266, 267
Jakobson, Roman - 217, 430, 431, 438
James, Henry - 168, 242, 267, 340, 422
Jameson, Frederic - 408, 421
Janowtiz, Hans - 41
Jaspers, Karl - 233
Jauss, Hans Robert - 151
Johnson, Samuel - 241
Jouve, Pierre-Jean - 141, 316
Joyce, James - 129, 152, 173, 178, 189, 208, 242, 342, 363, 396, 398, 413, 416, 418
Jung, Carl Gustav - 159, 175
Jünger, Ernst - 38
Junqueira, Ivan - 241, 245, 247

K

Kafka, Franz - 38, 39, 129, 137, 159, 173, 250, 259, 263, 295, 328, 357, 364, 384, 400, 418
Kaiser, Ernst - 177, 178
Kaiser-Wilkins, Eithne - 177, 178
Kandinsky, Vassily - 185, 398
Kant, Immanuel - 33, 46, 59, 62, 65, 75, 126, 154, 166, 201, 236, 370
Kästner, Erich - 38
Kaváfis, Konstantinos - 226, 310
Kayser, Wolfgang - 23, 24, 27, 31, 32, 38, 39, 41
Keaton, Buster - 219
Keats, John - 18, 45, 225
Kermode, Frank - 151, 153, 245, 359, 360, 361, 370, 398, 421
Keynes, John Maynard - 243
Keyserling, Hermann von - 345
Khlébnikov, Viktor Viktorovitch - 266, 267, 313
Kierkegaard, Soren - 61, 154, 186, 400
Kipling, Rudyard - 375
Klages, Ludwig - 176
Klee, Paul - 191, 195, 249, 396
Klein, Robert - 197
Klein, Yves - 198
Klossowski, Pierre - 127, 128
Kolakowski, Leszek - 157, 162
Korff, Hermann August - 130
Kracauer, Siegfried - 41
Kraus, Karl - 175, 251, 252, 277
Kroeger, Tonio - 36
Krukowski, Lucian - 365, 370

L

Lacan, Jacques - 167, 249, 408, 431, 432
Lafer, Celso - 91
Lafetá, João Luís - 279
Laforgue, Jules - 183, 242, 283

Lamartine, Alphonse de - 358
Lapouge, Vacher de - 345
Larkin, Philip - 311
La Rochefoucauld, François, duque de - 131
Lasch, Christopher - 199
Lassaigne, Jacques - 120
Lausberg, Heinrich - 90
Lavers, Annette - 326
Lawrence, David Herbert - 155, 190, 216, 243, 389
Leal, César - 228
Leavis, Frank Raymond - 199, 215, 216, 245
Le Corbusier - 185
Ledo Ivo - 315
Leibniz, Gottfried Wilhelm - 46, 57, 70, 234
Lemos, Miguel - 273
Lenau, Nikolaus - 171, 282
Leonard, Albert - 370
Leonardo da Vinci - 104, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 159, 189, 201
Leopardi, Giacomo - 45, 226, 333, 384
Levenson, Michael - 359, 370
Leverkuhn, Adrian - 36
Levin, Harry - 185, 389, 405, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424
Levin, Samuel - 406
Lévi-Strauss, Claude - 58, 204, 220, 428, 431, 432
Lifton, Robert Jay - 186
Lima, Alceu Amoroso - 151, 246, 314
Lima, Jorge de - 140, 143, 144, 226, 227, 262, 264, 273, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 310, 316, 317, 318, 319
Lima, Luiz Costa - 216, 438
Lima Barreto, Afonso Henrique - 265, 270, 343
Lind, George Rudolf - 381, 391
Lineu, Carl von - 239
Lipchitz, Jacques - 185
Lippi, Filippo - 102, 103, 107, 108
Lisboa, Henriqueta - 294, 316
Lispector, Clarice - 296, 317
Liszt, Franz - 170
Locke, John - 251, 332
Lomazzo, Giovanni Paolo - 101
Loos, Adolf - 175, 185, 398
Lope de Vega, Félix - 33
Lopes, Oscar - 383, 392, 438
Lorenzetti, Ambrogio - 99
Loti, Pierre - 375
Lourenço, Eduardo - 151, 375, 378, 379, 382, 387, 391, 392
Lovejoy, Arthur - 410
Lowell, Robert - 311
Luciano de Samosata - 332
Lucie-Smith, Edward - 198
Lukács, Georg - 35, 65, 130, 150, 166, 252, 370, 398
Lyotard, Jean-François - 401
Lyra, Roberto - 260

M

Macchia, Giovani - 364, 371
Mach, Ernst - 174
Machado, Nauro - 318
Machado de Assis, Joaquim Maria - 227, 263, 265, 270, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 369
Machado Filho, Aires da Mata - 10, 13, 14, 19
Mackinnon, Lachlan - 367, 371, 392
Maeterlinck, Maurice - 178, 283, 375
Magritte, René - 185
Maine de Biran, François - 126
Maistre, Joseph de - 332, 361
Malevitch, Casimir - 185, 188, 193, 198
Malfatti, Anita - 273
Malherbe, François de - 364

Mallarmé, Stéphane - 45, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 56, 66, 67, 152, 153, 163, 171, 190, 226, 242, 245, 246, 267, 358, 361, 362, 364, 385, 390, 391, 399, 407, 415, 429, 431, 433
Malraux, André - 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 196, 409
Manet, Edouard - 182, 187
Mangabeira, João - 269
Mann, Thomas - 36, 129, 130, 159, 178, 240, 368, 390, 416, 418
Mantegna, Andrea - 109
Manzoni, Alessandro - 358
Mao Zedong - 124
Maquiavel, Niccolò - 156
Marc, Franz - 185, 266
Marcuse - 134, 157, 161, 162, 196, 205, 221
Mariátegui, José Carlos - 351
Marinetti, Filippo Tommaso - 266, 374, 388
Marques, Oswaldino - 241
Martin du Gard, Roger - 123
Martins, Wilson - 151, 293, 297
Marx, Karl - 157, 158, 160, 166, 168, 169
Masaccio - 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 109
Masson, André - 146
Matta, Roberto da - 352
Matthiessen, Francis Otto - 246, 416
Mattoso Câmara Jr., Joaquim - 338
Maurras, Charles - 131, 132, 243, 246
Mayakóvsky, Wladimir - 266
Mayer, Carl - 41
Mazzini, Guiseppe - 170
Megill, Allan - 368, 371
Meinecke, Friedrich - 168
Meireles, Cecília - 294, 318, 320
Mello e Souza, Gilda de - 301
Melville, Herman - 414, 416
Mendes, Murilo - 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 181, 282, 291, 294, 310
Merleau-Ponty, Maurice - 62
Merril, James - 364
Meschonnic, Henri - 327
Metternich, Clemens von - 165
Meyer, Augusto - 90, 294, 339
Miceli, Sérgio - 272, 297
Michel, Paul Henri - 96, 120
Michelangelo Buonarrotti - 90, 102, 104, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119
Michelet, Jules - 124, 170, 327
Mickiewicz, Adam - 171
Milano, Dante - 282, 294, 316
Mill, John Stuart - 154, 399, 415, 424
Milton, John - 246
Miranda, Murilo - 299
Miró, Juan - 185
Mittner, Ladislao - 168
Mondrian, Piet - 153, 183, 185, 194, 195, 198, 206, 401
Montaigne, Michel de - 69, 70, 90, 156, 325, 333, 339, 364
Montale, Eugenio - 66, 145, 226, 310, 385, 386, 392
Monteiro, Adolfo Casais - 377, 378, 391
Monteiro Lobato, José Bento - 265, 274
Montello, Josué - 423
Montherlant, Henry de - 130
Montinari, Mazzino - 177
Moore, Arthur - 427, 439
Mora, Antonio (heterônimo de Fernando Pessoa) - 380
Mora, Otávio - 317, 318
Morais, Vinícius de - 311
Morazé, Charles - 34
Moreau, Gustave - 171
Moreyra, Álvaro - 354
Möser, Justus - 165
Mota, Mauro - 315
Mota Filho, Cândido - 269
Moura, Vasco Graça - 381, 392

Mozart, Wolfgang Amadeus - 36, 141, 142, 236
Mukarovsky, Jan - 326, 430
Mulhern, Francis - 199
Murdoch, Iris - 257, 396
Murena, Héctor - 350, 351
Murray, Gilbert - 415
Murray, Linda - 121
Murray, Peter - 121
Murray, Middleton - 243
Murtinho, Wladimir - 258
Musil, Robert - 38, 159, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 363, 390, 396
Myers, Bernard S. - 42

N

Nava, Pedro - 220, 299, 307
Nejar, Carlos - 318
Néri, Ismael - 140
Nerval, Gérard de - 165, 226, 385
Neutra, Richard - 183
Nietzsche, Friedrich - 46, 53, 54, 56, 57, 58, 125, 126, 127, 131, 132, 154, 155, 158, 167, 174, 177, 178, 181, 205, 214, 223, 240, 250, 328, 351, 365, 367, 368, 375, 389, 402, 432, 433
Nina Rodrigues, Raimundo - 346
Nisard, Désiré - 212, 213
Nobre, Antonio - 283, 374
Novalis (Friedrich von Hardenberg) - 35, 45, 51, 130, 153, 168, 236, 239, 284, 285, 358, 383

O

Oliveira, Alberto de - 265
Oliveira, Franklin de - 151
Oliveira, Marly de - 318
Oliveira Martins, Joaquim Pedro - 387
Oliveira Viana, Francisco José - 263, 273, 351
O'Neill, Alexandre - 138
Ordoñez, Andrés - 387, 392
Orígenes de Alexandria - 141
Ortega y Gasset, José - 151, 204, 205, 206, 366, 397
Orwell, George - 247, 421
Otto, Rudolf - 124
Ovalle, Jaime - 282

P

Pabst, Georg Wilhelm - 38
Pais, Sidônio - 386, 388
Panofsky, Erwin - 73, 90, 95, 96, 97, 99, 109, 121
Parry, Milman - 408, 409
Pascal, Blaise - 57, 325, 338, 364
Pasolini, Pier Paolo - 191
Pater, Walter - 243
Patinir, Joachim - 94
Pauw, abade de - 345
Pavel, Thomas - 406, 422
Pavese, Cesare - 226, 316
Paz, Octavio - 138, 151, 206, 350, 353, 354, 355, 360, 361, 364, 371, 374, 385, 391, 392, 396
Pederneiras, Mário - 310
Peirce, Charles Sanders - 62, 71, 407
Pena, Cornélio - 263, 264
Penteado, Olívia Guedes - 274
Pereira, Astrojildo - 269, 336
Perkins, David - 371
Perugino - 104, 114, 115
Pessoa, Fernando - 67, 145, 146, 163, 225, 266, 310, 367, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392
Petrarca, Francesco - 73

Picasso, Pablo - 130, 146, 179, 183, 186, 187, 195, 268, 396, 400
Picchia, Menotti del - 283, 311
Pico della Mirandola, Giovanni - 106
Piero della Francesca - 104, 107, 109, 115
Pierre-Quint, León - 126
Pike, Burton - 405, 406, 422
Pimenta, Joaquim - 269
Pimenta de Castro - 387
Píndaro - 158
Pinturicchio, Bernardino - 104
Piombo, Sebastiano del - 111
Pirandello, Luigi - 363, 390
Pisano, Nicolau - 99
Platão - 56, 69, 156, 158
Plotino - 97
Plutarco - 124, 129
Pocock, Gordon - 212
Poe, Edgar Allan - 414, 416
Poggioli, Renato - 371
Pollajuolo, Antonio - 103, 108
Pollock, Jackson - 146, 183, 197
Ponge, Francis - 316
Pontes de Miranda, Francisco - 269
Pope, Alexander - 233
Pope-Hennessy, John - 121
Popper, Karl - 174
Portella, Eduardo - 75, 216
Portinari, Cândido - 263
Pound, Ezra - 152, 155, 190, 226, 228, 231, 242, 246, 254, 266, 267, 268, 293, 294, 310, 312, 318, 360, 361, 363, 364, 367, 387, 388, 390, 391, 395, 413
Prado, Adelia - 320
Prado, Caio - 352
Prado, Paulo - 266, 274, 345
Proust, Marcel - 53, 159, 176, 177, 263, 327, 340, 364, 416, 417, 418
Prudêncio - 97
Prudente de Morais Neto - 282
Púchkin, Alexander - 189, 225, 358
Putnam, Hilary - 403
Pynchon, Thomas - 357, 396

Q

Queirós, Eça de - 263, 369, 375, 376
Quental, Antero de - 374, 382
Quercia, Jacopo della - 102
Quiller - Couch, Arthur, Sir - 41
Quinones, Ricardo - 389, 393, 418, 424
Quintana, Mário - 310

R

Rabelais, François - 333, 364
Racine, Jean - 233, 327, 364
Rafael, Sanzio - 104, 109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 119, 278
Ramos, Graciliano - 263, 264, 272, 295
Ramos Rosa, Antonio - 145, 225
Ramos, Samuel - 350
Rank, Otto - 17
Ranke, Leopold von - 124, 164
Ransom, John Crowe - 145, 215, 419
Rathenau, Walter - 178
Read, Herbert - 397
Reckert, Stephen - 381, 391
Régnier, Henri de - 266
Rego, José Lins do - 262, 290
Rego Monteiro, Vicente do - 261
Reis, Ricardo (heterônimo de Fernando Pessoa) - 67, 377, 379, 380, 381, 382, 385
Remarque, Erich Maria - 38
Renan, Ernest - 213, 351
Renault, Abgar - 294, 307
Reys, Alfonso - 317
Ribeiro, Darcy - 352
Ribeiro, João - 265
Ribeiro, João Ubaldo - 363
Ribeiro Couto - 283, 310
Ricardo, Cassiano - 267, 294
Richard, Jean-Pierre - 46
Richards, I.A. - 215, 417
Richardson, John - 187
Riegl, Alois - 184

Rilke, Rainer Maria - 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 63, 64, 66, 67, 163, 176, 226, 282, 310, 314, 385
Rimbaud, Arthur - 166, 242, 266, 283, 358, 364
Rivera, Bueno de - 315
Rivière, Jacques - 123
Robbe-Grillet, Alain - 327
Robbia, Luca della - 103
Robespierre - 165, 166
Rodin, Auguste - 49, 52, 185, 278, 398
Rodó, José Enrique - 350, 351
Romero, Sílvio - 273, 345
Romero Brest, Jorge - 193, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 300
Ronsard, Pierre de - 364
Roquette Pinto - 346
Rosa, João Guimarães - 129, 263, 295, 296, 316, 317, 342
Rosenzweig, Franz - 252, 253
Rosselino (irmãos) - 103
Roth, Joseph - 368
Rouanet, Sergio Paulo - 249, 251, 255
Rousseau, Henri (dito le Douanier) - 266
Rousseau, Jean-Jacques - 163, 239, 361, 362, 364, 418
Roussel, Raymond - 401
Rubens, Pedro Paulo - 94
Rubin, William - 181
Rumohr, Karl Friedrich von - 101
Ruskin, John - 191
Rysselberghe, Maria Van - 123

S

Sábato, Ernesto - 399
Sabino, Fernando - 299
Sade, Marquês de - 150, 190, 191, 327
Sainte-Beuve, Charles Augustin - 212, 213, 214, 419
Saint-Exupéry, Antoine de - 128
Saint-John-Perse - 128, 146, 316, 361
Saint-Réal, abade de - 423
Saint-Simon - 169
Salgado, Plínio - 269, 283
Salgado Jr., Antonio - 90
Salinas, Pedro - 225, 311
Salisbury, Robert Cecil, marquês de - 376, 387
Salmi, M. - 101, 121
Salutati - 109
Sand, George - 170
Sant'Anna, Affonso Romano de - 230, 231, 232, 320
Santoro, Claudio - 263
Saramago, José - 363
Sarraute, Nathalie - 218
Sarto, Andrea del - 110, 112
Sartre, Jean-Paul - 132, 134, 150, 197, 200, 257, 324, 327, 329, 364, 433
Satie, Eric - 248
Saussure, Ferdinand de - 44, 325, 328, 329, 362, 407, 429, 431, 432
Savonarola, Girolamo - 106, 113
Schelling, Friedrich - 33, 165, 367
Schiller, Johann F. - 234, 236, 282
Schlechta, Karl - 177
Schlegel, August Wilhelm - 35, 131, 165, 168
Schlegel, Friedrich - 130, 165, 168, 430
Schmidt, Augusto Frederico - 138, 294, 314, 316
Scholem, Gershom - 252
Schönberg, Arnold - 175, 206, 398
Schopenhauer, Arthur - 134, 154, 167, 242, 337, 338
Schubert, Gotthilf Heinrich - 33
Schumpeter, Joseph - 160
Schwartzman, Simon - 352
Schwarz, Roberto - 219, 254, 279, 280, 297
Schwob, René - 134
Scott, Walter - 413
Scrivano, Riccardo - 90, 91

Seabra, José Augusto - 387, 392, 438
Search, Alexandre (heterônimo de Fernando Pessoa) - 381
Sedlmayr, Hans - 184, 185, 186, 187, 188, 193, 278, 297, 312, 365, 371, 400
Seghers, Anna - 38
Sena, Jorge de - 85, 375
Sennett, Richard - 199
Serrão, Joel - 373, 374, 381, 387, 391, 392
Settignano, Desiderio da - 103
Sevcenko, Nicolau - 348, 354
Shakespeare, William - 90, 119, 215, 233, 234
Shaw, Bernard - 243, 246, 375
Shelley, Percy B. - 246, 358, 398
Silva, Agostinho da - 382
Silva, Dora Ferreira da - 241
Simmel, Georg - 134, 205
Sluter, Claus - 99
Soares, Bernardo (heterônimo de Pessoa) - 376
Sócrates - 237
Sollers, Philippe - 327
Sontag, Susan - 259, 325, 326
Sorel, Georges - 161, 162
Soutine, Chaim - 183
Spencer, Herbert - 351
Spinoza, Baruch de - 70, 163, 168, 170
Spitzer, Leo - 221, 273, 276, 309, 411, 437
Staël, madame de - 165
Starobinski, Jean - 20
Stein, Charlotte von - 235
Steiner, George - 150, 213, 251, 362, 385
Stendhal (Henri Beyle) - 34, 131, 250, 327, 364, 369, 412, 417, 423
Sterne, Laurence - 331, 332, 333, 334
Stevens, Wallace - 215, 316, 366
Strauss, Richard - 171
Stravinsky, Igor - 130, 186
Strindberg, August - 214
Sue, Eugène - 170
Surbled - 279
Svevo, Italo - 178, 363, 397
Swift, Jonathan - 335, 402
Swinburne, Charles Algernon - 243

T

Tallis, Raymond - 407, 423
Tasso, Torquato - 90
Tate, Allen - 215
Tawney, Richard - 246
Tchecov, Anton - 340
Teixeira de Pascoaes, Joaquim - 376
Tennyson, Alfred - 225
Thody, Phillip - 324
Ticiano - 111, 186
Tieck, Ludwig - 130, 168
Tillich, Paul - 141
Todorov, Tzvetan - 150, 406, 421, 424, 437
Tolstói, Leon - 189, 190, 397
Torres, Alberto - 269, 346, 347, 351
Toynbee, Arnold - 409
Trakl, Georg - 50, 62, 63, 64, 65, 67, 226, 316, 383
Trevisan, Armindo - 318
Trilling, Lionel - 150, 160, 359, 371, 389, 397, 418
Trubetzkoy, Nicolai - 430
Tucídides - 129
Tzara, Tristan - 201, 206

U

Unamuno, Miguel de - 205, 348, 365

V

Valéry, Paul - 49, 123, 124, 127, 173, 226, 314, 361, 385, 429
Valle Inclán, Ramón Maria del - 261

Vallejo, César - 228
Van der Weyden, Roger - 104
Van Eyck, Jan - 99, 100, 101, 104
Van Gogh, Vincent - 63, 183
Varnhagen, Rahel (*née* Levin) - 164
Vasari, Giorgio - 102
Vasconcelos, José - 349, 350, 351, 354
Veblen, Thorstein - 161
Velásquez, Diego - 187
Ventós, Xavier Rubert de - 369, 371
Verde, Cesário - 283
Verga, Giovanni - 369
Veríssimo, Érico - 263, 273
Veríssimo, José - 18, 214, 264
Verlaine, Paul - 362
Veronese, Paolo - 111
Verrocchio, Andrea - 103, 111
Viana, Fernando Mendes - 318
Viana Moog, Clodomir - 351
Vico, Giambattista - 156
Vieira, José Geraldo - 263
Vildrac, Roger - 282
Villa-Lobos, Heitor - 261, 263
Villon, François - 228
Virgílio - 243
Volponi, P. - 102, 121
Voltaire - 165, 327, 338, 357, 364

W

Wagner, Richard - 171, 178, 189
Wally Salomão - 321
Walzel, Oskar - 49
Wartofsky, Marx - 202, 204
Weber, Max - 156, 168, 220, 270, 419
Webern, Anton von - 401
Weil, Simone - 366
Weise, Georg - 109, 121
Weitz, Morris - 202
Wellek, René - 417, 424
Wells, H.G. - 246, 265, 375
Whitehead, Alfred North - 408, 409

Whitman, Walt - 225, 374, 375, 378, 383, 416
Wieland, Cristoph - 234
Wiene, Robert - 41
Wilde, Oscar - 171
Williams, Raymond - 200
Williams, William Carlos - 226, 293
Wilson, Edmund - 150, 215, 242, 359, 398, 416, 420, 422
Winckelmann, Johann Joachim - 235
Wittgenstein, Ludwig - 175, 179, 202
Wöhler, Friedrich - 239
Wolf, Friedrich August - 235
Wölfflin, Heinrich - 93, 94, 95, 99, 103, 105, 117, 121, 184, 430, 432, 433
Wols (Alfred Schulze) - 189, 263
Woolf, Leonard - 243
Woolf, Virginia - 243
Wordsworth, William - 225, 245, 360, 418
Worringer, Wilhelm - 189, 366, 397

X

Xavier de Maistre - 332, 333

Y

Yeats, William Butler - 49, 51, 66, 226, 245, 286, 375, 385, 399

Z

Zea, Leopoldo - 349, 355
Zefirelli, Franco - 191
Zinoviev, Alexandre - 223
Zola, Émile - 331, 340, 398, 412, 416
Zuckmayer, Carl - 38